.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Repositorio Digital Institucional

Tipo de documento: Tesis de Doctorado

Título del documento: Hum®: la risa como espacio crítico bajo la dictadura militar (1978-1983)

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Mara Elisa Burkart

Laura Malosetti, dir.

Waldo Asnaldi, dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2011

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: http://repositorio.sociales.uba.ar/

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)
La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR

Repositorio Digital Institucional

.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

MARA E. BURKART

HUM®:
La risa como espacio crítico bajo la dictadura militar 1978-1983

Tesis para optar al título de Doctora en Ciencias Sociales,
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires

Directora
Dra. Laura Malosetti Costa
Co-director
Dr. Waldo Ansaldi

Buenos Aires
2011

RESUMEN

La tesis se interesa por las relaciones entre cultura y política bajo la última dictadura militar argentina (1976-1983) a partir de un medio de comunicación masivo como fue la revista HUMOR REGISTRADO (HUM®). En junio de 1978, en medio de la euforia mundialista, ciertas grietas comenzaron a aparecer en la coraza impuesta por las Fuerzas Armadas. Si el acontecimiento deportivo generó un consenso más activo y extendido del que los militares gozaron durante el golpe de Estado, también generó la posibilidad de cuestionamiento a la hegemonía y dominación militar. HUM® surgió en ese contexto y ocupó los márgenes del campo de la gran producción cultural, desde donde construyó lentamente las condiciones de posibilidad para identidades y subjetividades novedosas que se atrevieron a reírse, burlarse y reflexionar sobre el poder imperante.

El análisis de la revista HUM® que la tesis expone da cuenta del lugar de la cultura y del humor en las estrategias de oposición a la dictadura militar desde el momento en que se produjo una primera distensión en los mecanismos represivos como así también de las características y limitaciones de la crítica y la disidencia de una revista masiva y de humor gráfico. HUM® colocó a la cultura en un lugar políticamente central entre las estrategias de disidencia y oposición a la dictadura militar al contribuir a evidenciar los límites y contradicciones del proyecto fundacional que militares y civiles intentaron imponer. Asimismo contribuyó a la recuperación del campo de la gran producción cultural al convertir la estructura de sentimientos que supo condensar en una posición alternativa a la dominante. Desde esa nueva posición, a la que denomino "integrada-apocalíptica", HUM® fue socavando la histórica legitimidad de las Fuerzas Armadas como actor político y erigió a la democracia como el mejor régimen político posible y como todo un modo de vida. Para ello, diversos recursos del humor se constituyeron en un elemento fundamental por su carácter ambiguo y esquivo como así también por su capacidad cohesiva.

Entre 1978 y 1983, HUM® tuvo un sostenido crecimiento que fue acompañado con el fortalecimiento de sus posturas críticas y opositoras que derivó en un proceso de trasformación de una revista de humor en una revista política, sin abandonar el primer sentido; además de adquirir y consolidar una posición nueva y de mayor centralidad en el campo cultural. Parte de este proceso fue el acercamiento a la revista de voces críticas a la situación cultural, económica y política impuesta por los militares y los civiles que apoyaban el proyecto castrense. Es en

estos aspectos que la experiencia de HUM® cobra sentido en el marco de un conflicto hegemónico.

Desde el punto de vista teórico-metodológico, la tesis se inscribe en la sociología de la cultura aunque tiene deudas con la historia cultural y del arte y con la historia política y social. Para responder a las cuestiones planteadas, por un lado, se reconstruye el estado del campo de la gran producción cultural y mediática argentina y en particular, el ámbito de la prensa de humor gráfico en los cuales irrumpe HUM®. Por otro lado, se analizan las representaciones en textos – humorísticos y no humorísticos- e imágenes publicados en los distintos números de HUM® entre 1978 y 1983, entendidas aquellas como irreductibles entre sí porque se exceden mutuamente y si bien mantienen intrincadas relaciones, no llegan a confundirse. Estas representaciones se comparan con las representaciones oficiales y con aquellas generadas y difundidas por otros medios de comunicación masivos, humorísticos y no humorísticos a los fines de establecer los alcances y los límites de la crítica. También se identifican los mecanismos de producción, las estrategias textuales y visuales que la revista empleó tanto para provocar como para evitar la censura, la clausura de la revista y escapar a la represión; así como también aquellas que contribuyeron a ampliar el círculo de lectores a partir de convencer y generar las adhesiones del público y de sus pares. Se describen y analizan las condiciones sociales de producción y difusión de la revista y las redes culturales que quedaron plasmadas en HUM®. En la tesis se analizan los mecanismos de dominación y censura por parte de los gobiernos militares a partir del relevamiento de documentos oficiales como los Boletines Oficiales nacionales y de la ciudad de Buenos Aires, legislación pertinente y archivos de la represión.

Esta tesis basa su estudio principalmente en los ciento diecinueve números publicados entre junio de 1978 y diciembre de 1983, cuando se produce el retorno a la democracia con la asunción de Raúl Alfonsín, presidente elegido en octubre de ese año. Las representaciones que en ella se publicaron se comparan con aquellas otras producidas y difundidas por otros medios masivos de comunicación, especialmente de la prensa gráfica y de otras publicaciones de humor gráfico contemporáneas como la revista *Tía Vicenta* (segunda etapa) y la cordobesa *Hortensia*. Para describir y explicar las condiciones sociales de producción y difusión de la revista HUM® se analiza información estadística, las marcas que se encuentran en la misma publicación y se recurre a entrevistas en profundidad a informantes clave para reconstruir las trayectorias de los integrantes del equipo de redacción y colaboradores de la revista y sus relaciones con el campo del humor gráfico. La recepción de la revista se analiza a partir de las cifras de las ventas de la revista y del correo de lectores, teniendo en cuenta los límites que ello implica.

A diferencia de los análisis culturales que trabajan sobre los discursos escritos, esta tesis presta especial atención a la imagen sin perder de vista a aquellos, ni a las relaciones entre sí. La tesis se suma a la discusión con las interpretaciones dicotómicas de la relación entre las producciones culturales y la dictadura por las cuales las primeras, si han sido masivas, son consideradas cómplices y obsecuentes con el régimen militar; en cambio, a las *underground* y artísticas se las asocia con la resistencia. Las producciones masivas en el campo cultural durante aquellos años siguen siendo aún un aspecto soslayado y esta interpretación dicotómica puede ser cuestionada, permitiendo atender a los resquebrajamientos y las contradicciones del régimen así como también a lo que allí se gesta, en este caso, la revista HUM®.

ABSTRACT

This thesis deals with the relationship between culture and politics under the latest Argentine military dictatorship (1976 1983) as shown in the mass magazine HUMOR REGISTRADO (HUM®). In June 1978, in the midst of the World Cup euphoria, some cracks appeared on the surface of the shield imposed by the "Proceso". The sportive event, not only caused a more active and extended support to the militars than the one they had during de coup d'etate, but it also opened the possibility of questioning the military supremacy and power. HUM® emerged in this context and stood on the margins of the field of great cultural production, and from here it slowly built the conditions for the appearance of new identities and subjectivities that dared laugh, mock and reflect over the ruling power. The analysis of the HUM® magazine this thesis deals with shows the place of culture and humour within the opposition strategies to the military dictatorship from the initial moment when there was a distention in the repressive mechanism, as well as the characteristics and limitations as of the criticism and disagreements in a mass magazine of graphic humour. HUM® placed culture in a central political place between the strategies of dissidence and opposition to the military dictatorship by making explicit the limits and contradictions of the foundational project that militars and civilians tried to impose. It also contributed to the recovery of the field of the cultural production by turning the feelings into an alternative position to the predominant. From this new position, which I call "integrated–apocalyptic", it undermined the historical legitimacy of the Armed Forces as political actor and raised the status of democracy as the best possible

political regime and way of living. For this purpose, the numerous humouristic resources turned into a fundamental element for its ambiguous, disdainful and cohesive characteristic.

Between 1978 and 1983, HUM® had a steady growth, and together with the strength of its critical and opposing posture it turned from a magazine of humour into a political magazine without parting from its first goal. It also consolidated a new position of much more importance in the cultural field. Part of this process was due to the critical voices to the cultural, economic and political situation imposed by the militars and the civilians who backed up the process In the light of these aspects, the experience of HUM® magazine is meaningful within the frame of a supremacy conflict.

From a theoretical methodological point of view, this thesis is related to the sociology of culture though it has contacts with the field of cultural and art history as well as with the political and social history. On one hand it reconstructs the field of the great Argentine cultural and media production, and in particular the field of the graphic humour press which HUM® invaded. On the other hand, text representations humourous or non humourous are analyzed together with pictures drawings published by HUM® between 1978 and 1983, seen these as irreducible in themselves because they exceeded each other and though they keep intricate relations, they do not confound. These representations are compared with the official representations and with those originated and published by other means of mass communication, whether humorous or non humorous, with the purpose of setting the range and limitation of the critic. Mechanisms of production, textual and visual strategies used to avoid censorship, closure and repression to the magazine are identified, as well as those that helped attract readers by persuading and generating the support of the public and fellow mates. The social conditions of production and propagation of the magazine as well as the cultural links that were created by HUM® are also described and analyzed. In the thesis are also analyzed the mechanisms of domination and censorship applied by military governments as derived from official documents such as the Boletines Oficiales from the nation and city of Buenos Aires, pertinent legislation and repression files.

This thesis is based on the 119 issues of the magazine published between June 1978 and December 1983, when the return of democracy took place with the assumption of Raul Alfonsin as president, appointed in October the same year. The representations published in the magazine are compared to those produced in other media of communication, in particular the graphic press and other contemporary publications of graphic humour such as *Tia Vicenta* magazine (second period) and *Hortensia* from Cordoba province. For the description and explanation of the social conditions of production and distribution of HUM® magazine, statistic information

and marks in the same publication are analyzed. Interviews to key informants were made to reconstruct the path of the editorial staff and collaborators of the magazine and their relation to the field of graphic humour. The reception of the magazine is analyzed from the number of sales, and the readers' mail, baring in mind the limitations this has.

Unlike the cultural analyses that focus on written discourse, this thesis pays special attention to the images without disregarding them, nor the relations between them. The thesis adds to the argument about the dichotomic interpretations of the relation between the cultural productions and the dictatorship where, if massive, they are considered accessory and submissive to the military regime, whereas the artistic and *underground* productions are associated with the opposition. The massive productions in the cultural field during those years still have a slanting aspect and this dichotomic interpretation can be questioned and so the cracks and contradictions of the regime, as well as what emerged from it, in this case the HUM® magazine can be attended to.

INDICE

AGRADECIMIENTOS…….10

INTRODUCCIÓN……..13

1. Presentación……..13
2. Estado de la cuestión…….....17
3. Marco teórico-metodológico…… 34
   - Hegemonía……34
   - Campo de la gran producción cultural y mediática…….. 37
   - Representación……..42
   - Migración……. 45
   - Risa……48
   - Imagen y texto……...50
3. Objetivos e hipótesis……...54
4. Delimitación del objeto de estudio……. 56
5. Estrategia metodológica……..57
6. Estructura de la tesis……...62

CAPÍTULO 1. LOS ANTECEDENTES. LA PRENSA DE HUMOR GRÁFICO ENTRE 1971 y 1976…….. 65

1. El estado del campo de la prensa de humor gráfico a principios de los años setenta.....67
2. La innovación en clave popular y cordobesa: *Hortensia* (1971-1974)…….. 70
3. Innovación, iconoclasia y censura: *Satiricón* "La revista que empieza donde muchas terminan" (1972-1974)……75
4. Humor gráfico en tiempos violentos: *Mengano*, *Chaupinela* y segunda etapa de *Satiricón* (1974-1976)……91

CAPÍTULO 2. LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN MASIVA EN LOS PRIMEROS AÑOS DE LA DICTADURA MILITAR (1976-1978)…… 110

1. El campo de la gran producción mediática…… 114
2. El campo editorial de la prensa gráfica…….. 123
3. La prensa de humor gráfico: *El Ratón de Occidente*, *Tía Vicenta* (segunda etapa) y el surgimiento de HUM® (1976-1978)……. 138

CAPÍTULO 3. HUM®, LA REVISTA SERIA Y POLÍTICA……. 157

1. 1978-1981: Configuración del contrato de lectura de HUM®…… 159
   La revista de humor gráfico (junio 1978-abril 1979)……159
   Configuración del perfil serio y político (Abril 1979- feb. 1981)…… 170
2. 1981-1983: Consolidación del contrato de lectura de HUM®…… 191
   Consolidación del perfil serio y político (may.1981- jul.1982)……191
   La revista política (oct.1982-dic.1983)…… 216

CAPÍTULO 4. LA DICTADURA MILITAR Y LA SOCIEDAD ARGENTINA EN HUM® (1978-1981)...…... 234

1. HUM® contra el proyecto económico de Martínez de Hoz…….235
2. HUM®, la cultura y la censura...……. 241
3. Las representaciones del proyecto destructivo de las Fuerzas Armadas……...…248
4. HUM® y una definición política (en términos económicos)……... 261
5. HUM® contra el proyecto constructivo-productivo político del Proceso…….265
6. HUM® contra la "mediocridad cultural"……. 272
7. La crisis económica y el adiós a Martínez de Hoz…….……...276

CAPÍTULO 5. HUM® FRENTE A LOS INTENTOS DE RECOMPOSICIÓN DEL "PROCESO" Y EL DESPERTAR DE LA SOCIEDAD CIVIL (1981-1983).……....279

1. HUM® bajo el régimen de Viola: entre las expectativas de cambio y la desilusión……280
2. HUM®, entre la censura y la reactivación del campo cultural…….284
3. HUM® contra los proyectos económicos del Proceso……..….. 294
4. El "naufragio del Proceso" y la llegada de Galtieri al poder……301

5. HUM® y la Guerra de Malvinas…….. 316
6. El colapso del Proceso y la recuperación de la democracia……. 325

CAPÍTULO 6. HUM® COMO PROPUESTA CONTRAHEGEMONICA DEL CAMPO DE LA GRAN PRODUCCIÓN CULTURAL (1978-1983)……. 349

1. Exhibiciones e instituciones del humor gráfico……..350
2. HUM® y la prensa humorística (1978-1983)…….365
3. Las publicaciones de Ediciones de la Urraca……. 376
    3.1. *El Péndulo*……. 379
    3.2. *Mutantia*…….382
    3.3. *HUM® & Juegos*……...384
    3.4. *Rock SuperStar* y *HURRA*……. 387
    3.5. *SuperHUM®*……. 389
    3.6. *HUMI*…… 495
    3.7. *Los libros de* HUM®…… 399
4. Más allá del campo editorial…….. 399

CONCLUSIONES……..……408

BIBLIOGRAFÍA……...420

FUENTES Y DOCUMENTOS……...437

ANEXOS

AGRADECIMIENTOS

El tema y el objeto de investigación de esta tesis surgieron en el año 2004 en el marco de las reuniones iniciales de la investigación colectiva "Los sonidos del silencio. Dictaduras y resistencias en América Latina 1964-1989" (UBACYT S017, 2004-2007) cuando su director, Waldo Ansaldi señaló que en Brasil y Argentina habían habido revistas de humor gráfico que se opusieron y criticaron a sus respectivas dictaduras militares. A partir de este dato y mi interés por especializarme en sociología de la cultura es que decidí explorar la experiencia de la revista HUM®. Se abrió ante mí un mundo hasta ese entonces desconocido ya que no fui lectora de la revista pero que inmediatamente se reveló original y apasionante. En 2008, un primer avance del trabajo quedó plasmado en mi tesis de maestría "HUM®: El surgimiento de un espacio crítico bajo la dictadura militar (1978-1979)" presentada en el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES). En esa fecha también quedó claro para mí la necesidad de avanzar con la investigación no sólo hacia delante en el tiempo y abarcar todo el período de la última dictadura militar sino también hacia atrás, e indagar con mayor detenimiento en los primeros años setenta y en particular, en la prensa humorística de ese entonces.

A lo largo de estos siete años de investigación muchas personas me ayudaron de distintas formas y esta tesis no hubiese sido posible sin el apoyo y la motivación de quienes me acompañaron a lo largo de todo el proceso de investigación y escritura. Quiero expresar un profundo y afectuoso agradecimiento, en primer lugar, a la directora y al co-director de esta tesis. A Laura Malosetti Costa, por su estímulo constante y porque cada encuentro con ella fue excepcional, por sus rigurosas y precisas observaciones, por su orientación cuando este trabajo parecía infinito. Su generosidad intelectual y personal es un hallazgo invalorable y me complace su confianza en la calidad del trabajo que está por delante. A Waldo Ansaldi, por confiar en mí desde que era estudiante de sociología al darme un espacio en sus equipos de docencia e investigación y en dirigirme en mis becas de posgrado de CONICET. Laura Malosetti y Waldo Ansaldi han creado espacios interdisciplinarios de investigación en los cuales han promovido y estimulado el diálogo y la crítica respetando la diferencia, la autonomía y la creatividad.

También quiero agradecer a quienes me orientaron y estimularon dentro del gran mundo de la sociología y la historia: Patricia Funes y Lucas Rubinich y a los profesores de la maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural del IDAES- UNSAM y del doctorado en Ciencias Sociales de la UBA, en especial a Mirta Varela. Y al jurado de la tesis de maestría,

Sylvia Saítta, Ricardo Sidicaro y José Emilio Burucúa, cuyos comentarios han sido de gran valor e inspiración para seguir reflexionando sobre los problemas que me he planteado. Un agradecimiento especial es para José Emilio Burucúa y Oscar Steimberg con quienes tuve el placer de discutir y evacuar algunas dudas teóricas sobre lo cómico y el humor.

Mi especial gratitud es para tres colegas y apreciados amigos Cecilia Belej, Carolina Palma Arce y Nicolás Kwiatkowski. A Cecilia Belej por la amistad que se forjó en nuestras jornadas semanales de trabajo a lo largo de casi dos años que hicieron más llevadera la escritura de esta tesis. A Carolina Palma Arce y Nicolás Kwiatkowski por la lectura detallada y los comentarios agudos sobre partes de esta tesis. Quiero expresar un reconocimiento especial a mis colegas y amigas de los equipos de investigación y docencia que conformamos en el Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe (IEALC) y en la carrera de Sociología (FSOC-UBA), respectivamente, por el trabajo colectivo tan necesario; por compartir más que charlas académicas y de docencia y por el aliento constante: Mónica Alabart, Julieta Rostica, Lorena Soler y, especialmente, a Verónica Giordano e Inés Nercesian. A mis compañeros Mariano Salzman, Pablo Ponza, Martín Ribadero y, particularmente, a Bruno Fornillo por los viernes de verano que pasamos trabajado cada uno en su tesis. Y al equipo de trabajo que conformaron Laura Malosetti Costa y Marcela Gené en el Instituto Payró de la Facultad de Filosofía y Letras, el cual fue un espacio muy estimulante para desarrollar y enriqueces mis ideas y discutir avances de mi trabajo. Mi gratitud es con sus directoras y mis colegas de equipo Lorenzo Amengual, Julia Ariza, Marisa Baldasarre, Juan Buonuome, Lautaro Cossia, Silvia Dolinko, Mónica Farkas, Marita García, Nicolás Kwiatkowski, Marcelo Marino, Isabel Plante, Sandra Szir y Verónica Tell.

Mi reconocimiento a los dibujantes, periodistas y editores que aceptaron ser entrevistados para esta tesis; me facilitaron material que de otro modo hubiera sido imposible de conseguir o de muy difícil acceso y especialmente a quienes como Lorenzo Amengual, Enrique Vázquez y Tomás Sanz, leyeron avances de mis investigaciones y me aportaron datos y puntos de vistas que me ayudaron a comprender aquellos años y enriquecieron mi análisis. En particular, quiero expresar mi inmenso agradecimiento a Tomás Sanz por su buena predisposición y por las largas charlas que tuvimos en *Clarín*. Un agradecimiento especial es para quienes me brindaron su ayuda y cariño en mi breve paso por Córdoba, haciendo que me sienta muy cómoda en la ciudad mediterránea. Por un lado, a Pablo Ponza, a su mamá, Mónica Flores y a Hernán Jaeggi que me alojaron. Hernán me ayudó a orientarme en la ciudad y a buscar ejemplares de la revista *Hortensia* en bibliotecas y tiendas de saldos. Por otro lado, a Manuel Peirótti (Peiró) y Roberto Di Palma y especialmente, a Cristóbal Reynoso (Crist) y su

esposa, María Teresa; por toda la valiosa información que me dieron para esta tesis. También agradezco a quienes de manera muy generosa me han permitido tener acceso a sus colecciones de la revista HUM®: Carlos Medina, Ana King, Radio La Tribu y a Andrés Cascioli (*in memorian*), quien muy amablemente me recibió cuando yo estaba comenzando esta investigación en sucesivas ocasiones en su estudio. A quienes me facilitaron sus trabajos de difícil acceso, aún inéditos o en prensa como Florencia Levín. Marcelo Borrelli y Laura Vázquez. A Florencia Levín también por compartir las inquietudes en torno al poco frecuente objeto de análisis que es el humor gráfico. Con Laura Vázquez tengo una gran deuda, en especial, por las entrevistas que realizó a varios dibujantes para su tesis y que muy amablemente puso a mi disposición. Estas fueron un material valiosísimo para mi investigación.

Mi especial gratitud es para mis amigas Carolina Palma Arce, Verónica Millenaar, Marianne Watson, Melina Vázquez, Silvia Ornelas y, especialmente, Mónica Alabart por su aliento constante para concretar este proyecto. Para Mariana Stabile y Carina Cigarrán por acompañarme en mis más cambiantes estados de ánimo y contribuir a fortalecer mi autoestima. Por último y aunque no alcancen las palabras, a mis hermanos Claudia y Hernán y a mis padres, Arturo e Isabel, por su apoyo incondicional y por el esfuerzo en comprender en qué consiste la profesión que he elegido, el trabajo que ella significa y, especialmente a mi mamá, por colaborar arduamente con él.

INTRODUCCIÓN

> El apocalíptico, en el fondo, *consuela* al lector, porque le deja entrever, sobre el trasfondo de la catástrofe la existencia de una comunidad de "superhombres" capaces de elevarse, aunque sólo sea mediante el rechazo, por encima de la banalidad media. Llevado al límite, la comunidad reducidísima –y elegida– del que escribe y del que lee, "nosotros dos, tú y yo, los únicos que hemos comprendido y que estamos a salvo: los únicos que no somos masa".
> Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, 1965.
>
> HUM®: la revista que supera ampliamente la mediocridad general.
> HUM® nº 75, enero 1982

La investigación que presenta esta tesis es un aporte a los estudios sobre las relaciones entre cultura y política bajo la última dictadura militar argentina (1976-1983). Desde el retorno a la democracia, la producción académica sobre la dictadura militar y sobre la cultura y los medios de comunicación masiva bajo dicho régimen ha sido abundante. Muchos de estos trabajos han puesto el énfasis en los aspectos destructivos y conservadores de la dictadura o en las resistencia micro o *underground* y en la complicidad de las industrias culturales. Se abonó, de este modo, una interpretación dicotómica de la relación entre cultura y política que distingue a cómplices y obsecuentes de los resistentes. Tácitamente, esta interpretación insinúa que la producción cultural y mediática promotora de los valores y objetivos de la dictadura no podía considerarse "cultura" sino mero entretenimiento y mercancía simbólica por lo cual el binomio dominación/resistencia se tradujo en otro que contrapuso dictadura/cultura. Esta tesis se suma a los esfuerzos por desmontar dichas miradas dicotómicas a partir de atender a los resquebrajamientos y las contradicciones del régimen militar así como también a lo que allí se gestó, en particular, la revista *HUMOR Registrado* (HUM®[1]).

En 1978, ciertas grietas comenzaron a aparecer en la coraza impuesta por la dictadura institucional de las Fuerzas Armadas, instaurada tras el golpe de Estado del 24 de marzo de

[1] Al referirme a la revista *HUMOR Registrado* usaré la abreviación y una tipografía similar a la que usaba la revista en su tapa: HUM®, esto facilitará su distinción del sustantivo humor.

1976. Estas fueron producto de factores internos y externos. En este último caso, sobresalía el viraje en la política exterior del gobierno demócrata de James Carter en los Estados Unidos hacia una novedosa asociación entre democracia política y vigencia de los derechos humanos que sentó las bases para generar formas de oposición a las dictaduras, incluyendo la del propio gobierno norteamericano[2]. En efecto, la presión internacional en torno a los derechos humanos aumentó considerablemente a lo largo de ese año y el siguiente.

En el plano interno, por un lado, el presidente *de facto* general Jorge Rafael Videla en nombre de las Fuerzas Armadas anunció el fin triunfal de la "guerra antisubversiva"[3] y el inicio de la etapa propiamente fundacional del autoproclamado Proceso de Reorganización Nacional[4] que fue acompañado por cambios en el esquema de poder. Por otro lado, la sociedad civil comenzó un incipiente despertar. El campo de la cultura fue uno de los espacios propicios para acciones embrionariamente colectivas desplegadas "dentro de los límites estrechos que suponía no desafiar abiertamente al régimen" (Novaro y Palermo, 2003: 151). Se reactivó el campo intelectual (Altamirano, 1986) a la vez que se produjo un reacomodamiento en el campo de "la gran producción", es decir, aquella "orientada a la satisfacción de las expectativas del gran público" (Bourdieu, 2005: 186), que insinuaba una incipiente distensión de los mecanismos represivos producto más de las pujas al interior de las Fuerzas Armadas que de una política concertada o de la presión social. Dos casos a modo ejemplo demuestran lo dicho: el retorno a la televisión del actor cómico Tato Bores (seudónimo de Mauricio Borensztein) después de cuatro años sin pantalla y la remoción del célebre censor Miguel Paulino Tato del Ente de Calificación Cinematográfica. Si bien estuvo lejos de ser el fin de la censura y de la persecución de agentes del campo cultural, fue una primera distensión que, con un sesgo simbólico, procuró cerrar una etapa e iniciar otra. En efecto, no se puede desconocer que en cada caso gravitaban de fondo intereses específicos: en el primero, intereses políticos que tenían que ver con la

[2] Más allá de los posteriores retrocesos que se llevaron a cabo bajo los gobiernos republicanos, la postura de la administración demócrata (1977-1981) generó un importante punto de inflexión a partir del cual la democracia dejaba de ser un instrumento y aparecía en el horizonte inmediato como la única salida política a las dictaduras (Ansaldi, 2002).

[3] En agosto de 1978, con motivo de su alejamiento del cargo de comandante en Jefe del Ejército, Videla decía "Esta unidad y aquella estabilidad nos permite afirmar hoy, categóricamente que la Argentina está de pie. De pie porque los argentinos hemos derrotado al terrorismo subversivo..." (Mensaje pronunciado el 1/08/1978. Citado por García, 1991: 49). Sin embargo, y como se verá más adelante, en los hechos no se puso fin al terrorismo de Estado.

[4] Como lo definía el brigadier Orlando Ramón Agosti, miembro de la Junta Militar en la cena de camaradería de las Fuerzas Armadas: "Así como marzo de 1976 constituyó un punto de inflexión histórica que termina con una etapa política, en la cual se asume con plenitud el combate contra el terrorismo subversivo, julio de 1978 constituye un nuevo punto de inflexión en el que, terminado el combate armado, debemos enfatizar la construcción de los fundamentos de la nueva sociedad argentina" (*La Nación* 8/07/1978. Citado por Novaro y Palermo, 2003: 169).

imagen que el país ofrecía al mundo y la interna militar entre Videla y Massera; y en el segundo, intereses materiales de la industria cinematográfica.

La celebración en el país del Campeonato Mundial de Fútbol en junio de 1978 hizo de la imagen de Argentina ante el mundo una cuestión de Estado. El país debía mostrarse en orden, en paz, alegre y con márgenes de libertad. En medio de la euforia mundialista y de la campaña oficial para contrarrestar la "campaña antiargentina"[5] surgió la revista HUM®, una nueva publicación de humor gráfico satírico dirigida por Andrés Cascioli[6], que marcó un quiebre en la uniformidad y monotonía cotidiana de los medios de comunicación. El acontecimiento deportivo no generó en la sociedad actitudes significativas de rebeldía sino que primó "jugar de argentinos" como oficialmente se le demandó; en cambio, los medios de comunicación acompañaron más enfáticamente que nunca al gobierno (Novaro y Palermo, 2003). Pero también posibilitó un muy incipiente cuestionamiento al estado de cosas impuesto por las Fuerzas Armadas. Si bien HUM® no surgió con el propósito de ser una publicación opositora al régimen, se convirtió en tal y contribuyó con el proceso de erosión de la legitimidad que aquellas detentaban. Editada por Ediciones de la Urraca, la pequeña editorial que Andrés Cascioli había creado para *Chaupinela*; HUM® surgió como un producto dispuesto a conquistar al gran público y a jugar según la lógica del mercado y del campo editorial de la prensa gráfica. Debido a su género: el humor gráfico, HUM® se desplegó en los márgenes de dicho campo[7]. Género híbrido como la historieta, el humor gráfico es un lugar de intersección entre lo visual y lo textual, lo culto y lo popular, que acerca lo artesanal a la producción industrial y a la circulación masiva (García Canclini, 2007: 306).

HUM® se insertó en la tradición argentina de este tipo de publicaciones y rápidamente ocupó una posición hegemónica entre aquellas. Desde allí, exploró y explotó la hibridez que el género le ofrecía así como también lo desbordó. Con el tiempo, HUM® asistió a un rápido proceso de expansión y crecimiento. De ser una revista mensual pasó a ser quincenal en abril de 1979, aumentó constantemente su tirada y la cantidad de páginas publicadas por número, incrementó su *staff* en sucesivas ocasiones y a partir de 1981 pudo sumar firmas destacadas del campo periodístico y cultural. Asimismo, Ediciones de la Urraca lanzó al mercado publicaciones satélite de ella y apoyó eventos culturales diversos. El crecimiento y

[5] Los militares denominaron "campaña antiargentina" a la operación de prensa organizada desde el exterior que procuró boicotear el Campeonato Mundial y denunciar los crímenes de la dictadura.
[6] Como se verá en el capítulo uno de esta tesis, en 1974 Andrés Cascioli creó y dirigió la revista satírica *Chaupinela*, la cual fue clausurada por la presidenta María Estela Martínez de Perón en 1975.
[7] En esta tesis no se entiende lo "marginal" en oposición a lo "masivo" sino como una posición relativa al campo, en este caso, cultural y mediático desde el cual operó la revista.

consolidación de HUM® fue acompañado por la capacidad de sus editores de operar sobre los bordes móviles e imprecisos que delimitaban lo oficial y oficialista de lo "otro" permitiéndole traspasar los límites de la censura y desafiarla como así también usufructuar los intersticios que voluntaria o involuntariamente la cultura dominante habilitaba. Sin escapar a la censura, a las persecuciones e intimidaciones, construyó una posición crítica de la dictadura militar a la vez que nucleó a gran parte de la oposición cultural. Su punto de vista se fue objetivando en una nueva posición dentro del campo cultural y mediático, que fue alternativa a la dominante. En efecto, desde 1974 el campo de la gran producción cultural y mediática asistía a un proceso violento de reducción de su estructura, a la persecución y aniquilamiento de sus sujetos. Sufrió también la concentración y alteración de su lógica de funcionamiento debido a la pérdida de su autonomía, producto de la injerencia tanto del poder político como del mercado. Estas políticas se profundizaron y sistematizaron a partir del golpe de Estado de 24 de marzo de 1976. En 1978 se dieron las condiciones sociales y políticas para comenzar la reconstrucción de la estructura del campo de la cultura masiva y en este proceso, HUM® cumplió un papel central. La revista contribuyó a reabrir el espacio público de debate cultural, social y político clausurado por los militares. Sin estar a la vanguardia de la oposición a la dictadura militar, su especificidad fue condensar y reforzar algunas representaciones y discursos en circulación así como también de manera simultánea debilitar, cuestionar y desacralizar otros.

La nueva posición en el campo que HUM® contribuyó a forjar partiendo del abandono de las utopías setentistas, se caracterizó por recuperar la sensatez, la seriedad, el compromiso, la inteligencia y la moral. HUM® actuó como un "apocalíptico", en el sentido definido por Umberto Eco en el epígrafe. Y ello le permitió articular nuevos horizontes de sentido, nuevas condiciones de posibilidad para identidades y subjetividades que se atrevieron a reírse, burlarse y reflexionar sobre la situación imperante. HUM® consoló y redimió a través de su risa a un sector particular de la clase media argentina. La propuesta de la revista homogeneizó sentimientos, ideas e imaginarios sociales de sujetos dispersos y replegados en el espacio social y cultural producto del accionar destructivo y autoritario de la dictadura militar. En otras palabras, en ella se articuló un nuevo modo de ver y entender el mundo que, terrorismo de Estado mediante, asumía el fin de las utopías y promovía un conformismo que no era el conformismo que las Fuerzas Armadas y sus aliados civiles querían imponer. Una nueva "estructura de sentimientos" en términos de Raymond Williams (1980), fue emergiendo y con el tiempo, se fue consolidando y objetivando en una nueva posición en un campo que procuraba recuperar sus márgenes de autonomía a partir de restituir opciones alternativas a la dominante. De hecho, esta nueva estructura de sentimientos entró en conflicto con la estructura dominante,

es por ello que esta tesis considera a HUM® como parte de las experiencias culturales de crítica, disidencia y oposición a la dictadura militar que, siguiendo a Williams (1980), cobró sentido en el marco de una lucha por la hegemonía.

Ahora bien, ¿cómo se explica el éxito de HUM®? Es decir, ¿por qué HUM® y no *Tía Vicenta* u *Hortensia* por mencionar dos publicaciones a ella contemporáneas, lograron este éxito y relevancia? Y ¿cómo una publicación satírica conquistó un lugar central en el campo cultural y mediático y en el político bajo la dictadura militar? ¿Cuáles fueron las características de esta publicación? ¿Cuál fue su contrato de lectura? ¿En base a qué códigos socialmente compartidos y umbrales de sensibilidad colectivos se construyó esta postura opositora a la dictadura militar que se aglutinó en HUM®? ¿Qué caracterizó a la "estructura de sentimientos" que quedó plasmada en HUM®? Esta tesis se propone responder a estas cuestiones.

Estado de la cuestión

> No hay aproximación posible a un problema histórico fuera del discurso historiográfico que lo ha construido. Roger Chartier, *El mundo como representación*.

Los antecedentes con los cuales esta tesis dialoga o confronta se componen de los estudios sobre cultura, medios de comunicación y prensa gráfica bajo la dictadura militar; de aquellos específicos sobre la risa, el humor grafico y la caricatura; y de los estudios sobre la dictadura militar, en particular aquellos que aluden a la vida cotidiana, a las representaciones sociales y a la sensibilidad de los ciudadanos. A continuación se revisa un conjunto de trabajos que tienen relevancia para esta tesis.

La transición a la democracia generó en Argentina un auge de trabajos académicos especializados en la cultura bajo la dictadura producto de intelectuales interesados por reconstruir el campo cultural y buscar en ese pasado oscuro y traumático las voces silenciadas y las resistencias. El campo intelectual –en particular, el campo intelectual de izquierda– y el campo literario han sido desde un primer momento los espacios sociales sometidos a análisis. Un ejemplo es el libro *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino* (1988) que reúne las ponencias presentadas en el foro público organizado por Saúl Sosnowski en diciembre de 1984 en la Universidad de Maryland, Estados Unidos. En él participaron significativos

intelectuales argentinos[8] bajo la propuesta de discutir sobre "qué había pasado con la cultura en los años del Proceso, qué proyectos cabía diseñar desde los inicios de la democracia; examinar qué se había logrado producir dentro del país y qué se publicó y se realizó en el exilio" (Sosnowski, 1988: 7). Otro es *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar* también producto de una reunión académica en la Universidad de Minnesota, Estados Unidos en 1986 en la cual participaron académicos argentinos y norteamericanos[9].

En la primera compilación, si bien tres de los autores integraron el equipo de redacción de HUM® y otros tres fueron entrevistados por ésta, la revista sólo es mencionada por Beatriz Sarlo aunque en su artículo queda relegada a una nota a pie de página debido a que no forma parte de su objeto de análisis, el campo intelectual de izquierda. En la segunda compilación, Francine Masiello le otorga un mayor espacio en su artículo. Sarlo analiza primero, los años previos a la dictadura y, en clave autobiográfica y siguiendo a Raymond Williams, caracteriza la estructura del sentir de aquel entonces; luego, se detiene en las "políticas de la dictadura" y como contraparte, en las "estrategias para resistir" llevadas a cabo desde el campo cultural por quienes permanecieron en el país. Estas últimas se constituyeron para los intelectuales, en el desafío de construir "desde los márgenes, desde el *underground,* algunas alternativas de futuro para la cultura argentina" (Sarlo, 1988: 105). Si bien, "los márgenes" aparecen como sinónimo de *underground,* Sarlo reconoce aquellas experiencias que conciernen a los medios masivos y a un mercado más amplio como la actividad de editoriales del Centro Editor de América Latina, el diario *Clarín* a partir de 1981 y la revista HUM®, "que rápidamente conquistó un público de capas medias a través del humor gráfico y escrito (de larga tradición en la argentina) como instrumento de crítica al régimen militar, a la censura y la pacatería moral" (1988: 106).

Al igual que Sarlo, Carlos Altamirano (1986) en "El intelectual en la represión y en la democracia" concentra su atención en el campo intelectual de izquierda y se propone reconstruir los medios a través de los cuales una parte de "los núcleos disgregados de un sector intelectual que integraba las filas de los derrotados por el nuevo orden" (1986: 2) buscó escapar a los efectos paralizantes de la llamada "cultura del miedo" para articular expresiones de desacuerdo con el régimen autoritario. Sin embargo, no todas las experiencias que menciona involucran a los intelectuales de izquierda[10], de hecho, el autor alude a la revista HUM® como

[8] Como Hipólito Solari Yrigoyen, Tulio Halperín Donghi, Mónica Peralta Ramos, José Pablo Feinmann, León Rozitchner, Beatriz Sarlo, Luis Gregorich, Jorge Lafforgue, Juan Carlos Martini, Noé Jitrik, Tomás Eloy Martínez, Osvaldo Bayer, Liliana Heker, Adolfo Pietro, Kive Staiff, Santiago Kovadloff además del mismo Sosnowski.
[9] Como Francine Masiello, Beatriz Sarlo, Marta Morillo-Frosch, Tulio Halperin Donghi, David William Foster y Daniel Balderston.
[10] Altamirano no se encarga de hacer esta aclaración.

ejemplo de una experiencia que alteraba "el silencio de espacios de mayor eco público" y le reconoce el carácter intelectual que asume cuando "incorporó columnistas intelectuales en sus páginas" (Altamirano, 1986: 4). En sintonía con Altamirano, Francine Masiello (1987) presenta a HUM® como un medio de comunicación masivo que con un "discurso mixto" respondió a la autoridad del Estado. Ese discurso mixto significó la puesta en funcionamiento de la "estrategia de la heterogeneidad" que en HUM® se tradujo en la creación de:

> un vínculo evidente entre las culturas intelectual y popular, manejando dos discursos opuestos a la vez y reconciliando diferentes intereses en forma simultánea. Esto se vio en los diferentes aspectos de HUM®: desde caricaturas y chistes atrevidos hasta informes periodísticos serios, entrevistas, etc. (Masiello, 1987: 21).

La pluralidad de intereses por parte de la redacción de la revista llevó, según Masiello, a que se convirtiera en "un espacio de mediación social, formando alianzas entre elementos de las culturas de elite y populares" (Ídem). El artículo "La Argentina durante el Proceso: Las múltiples resistencias de la cultura" es uno de los primeros en considerar como objeto de análisis a la revista HUM®. Allí, Masiello entiende a la dictadura militar como parte de una lucha por el control hegemónico en la cual los militares buscaron imponer el olvido desviando la atención pública y procurando la internalización de los modos de terror y autocensura. Para la autora, la clase media sufrió "una ceguera asombrosa ante los abusos políticos" y su conciencia fue anulada. Esta interpretación otorga a las Fuerzas Armadas una gran capacidad de manipulación y reduce a las clases medias a una posición extremadamente pasiva frente a ese poder omnipresente y omnipotente. Masiello afirma que la:

> esfera pública había sido vaciada de su polifonía de voces. Un control represivo que privaba a los individuos de una posible gramática moral o negaba facultades de juicio crítico con que participar responsablemente en la sociedad. (…) Los sujetos se tornan pasivos, despojados de lenguaje y privados del privilegio a la ambigüedad en su pensamiento o en su expresión (1987:12).

En este contexto opresivo, la autora reconoce que se oyeron voces opositoras múltiples, desiguales e inevitablemente subversivas, entre ellas, la de la revista HUM®. Sin embargo, no responde a cómo esos sujetos pasivos "pasan" a ser activos. Creo que un análisis más detenido sobre la experiencia de la revista HUM® permite echar luz sobre esta cuestión vinculada al tema del poder y la dominación y al eje consenso/resistencia.

Hasta aquí, los tres textos mencionados –Sarlo (1988), Altamirano (1986) y Masiello (1987)– comparten con esta tesis la concepción de la cultura como un espacio conflictivo y, en ese sentido, entienden a la dictadura militar como una coyuntura en la cual dicha lucha asumió rasgos bien particulares, lo mismo que los sujetos que la motorizaban. Esta posición teórica en

cuanto al modo de entender la relación entre cultura y política es un aporte para esta tesis, como sus análisis históricos ya que permiten la reconstrucción del campo cultural de aquel entonces dentro del cual HUM® fue un sujeto más.

En cuanto al periodismo y los medios de comunicación, la transición generó tres movimientos: por un lado y en el mismo sentido que aquellos intelectuales, se recuperó y elevó como héroe de la resistencia a Rodolfo Walsh y la agencia de noticias ANCLA[11]. Por otro lado y con vistas al futuro democrático se abrió el debate en torno al papel de los medios de comunicación en la construcción y consolidación del régimen democrático; y a la regulación y normativa del Estado en cuanto a estos. Es decir, una discusión que privilegiaba una mirada desde las políticas públicas[12]. Oscar Landi fue el promotor en 1984 y 1985 de dos jornadas sobre políticas culturales y legislación de los medios en las cuales participaron Aníbal Ford, Heriberto Muraro y José María Pasquini Durán, entre otros; de la primera de ellas resultó el libro *Medios, transformación cultural y política* (1987) que analiza la comunicación masiva durante la dictadura militar y la transición democrática[13]. Finalmente, la reivindicación de la relación entre lo masivo y lo popular y entre la cultura y los medios de comunicación se articuló en *Medios de Comunicación y cultura popular* (1985), libro que reúne textos escritos (y algunos de ellos ya publicados) entre 1971 y 1983 de Aníbal Ford, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano editados por Jorge Lafforgue y prologados por Heriberto Muraro. Su recopilación y publicación en 1985 responden a un interés intelectual y político de los autores ante la "necesidad" de los argentinos de "*recuperar formas culturales y valores hasta el presente condenadas a la marginalidad*, así como también erradicar otras que se procuraron imponer desde arriba" (Muraro, 1985:7. En itálicas en el original). Para Muraro, la acción procesista fracturó la cultura argentina en dos ámbitos antagónicos: un "entorno oficial" conformado por los medios masivos de comunicación e instituciones culturales, científicas y educativas intervenidas y otro con los "esfuerzos de resistencia y protesta" dispersos y discontinuos. Estos últimos que fueron marginales durante la dictadura, deberían según Muraro, en democracia "alcanzar la forma de

[11] Ver Verbitsky, Horacio (1985) *Rodolfo Walsh y la prensa clandestina 1976-1978*, Buenos Aires: Ediciones de la Urraca. Más actual es el trabajo de Vinelli, Natalia (2002): *ANCLA (Agencia de Noticias Clandestina). Una experiencia de comunicación clandestina orientada por Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: La Rosa Blindada. Edición digital www.elortiba.org (2006).

[12] En estos años también se discutió y resolvió la creación en la Universidad de Buenos Aires de la carrera Ciencias de la Comunicación.

[13] El libro toma como objeto a los medios masivos de comunicación en tanto industrias culturales. Dos capítulos sobresalen en particular: "La comunicación masiva durante la dictadura militar y la transición democrática en la Argentina, 1973-1986" de Heriberto Muraro y "Medios, procesos culturales y sistema político" de Landi. En ambos casos se reconoce que los medios apoyaron acríticamente al golpe de Estado, se indaga en cómo se vieron afectados -positiva y/o negativamente- por las políticas del Proceso y por último, se da cuenta de su reposicionamiento en la transición democrática.

proyecto político nacional (...) para la conservación de una comunidad en *su unidad cultural*" y así erigirse como "conciencia nacional" (1985:11).

Si bien, acuerdo con Muraro en las dimensiones de las transformaciones que el Proceso se autoadjudicó; en esta tesis cuestiono la mirada dicotómica que asocia lo masivo a lo oficial y la resistencia a expresiones culturales y mediáticas "populares", "dispersas" o "discontinuas". Tampoco coincido con la autonomía que Muraro y los demás autores en sus capítulos le otorgan a la cultura popular y así, a las clases populares; ni con el carácter de "unidad cultural" que proviene de la matriz nacional y popular y que puede devenir en concepciones esencialistas de la cultura. Un exceso de optimismo lleva a Muraro a considerar que la cultura popular durante la dictadura ha podido "refugiarse" en "islas culturales" que como "'semillas' (...) servirán de disipadores de nuevos procesos cuando llegue el momento adecuado" (1985: 12). Más allá de no dar cuenta de las relaciones de poder y de clase en esta concepción de la cultura popular, los artículos de Jorge B. Rivera y los de Eduardo Romano sobre historieta y humor gráfico son imprescindibles a la hora de revisar la historia del humor gráfico y la historieta en el país. Igualmente, cabe señalar que los autores no mencionan las experiencias de humor gráfico bajo la dictadura militar.

También de mediados de los ochenta es uno de los estudios más exhaustivos sobre la censura. Andrés Avellaneda (1986) no sólo analiza la construcción del discurso de la censura en la mediana duración sino que entrega un importarte relevamiento de actos de censura desde 1968 a 1983. Sin embargo, las publicaciones humorísticas no fueron tenidas en cuenta como parte de su corpus. Años después y con el descubrimiento del "Archivo BANADE"[14], Hernán Invernizzi y Judith Gociol (2002) actualizaron el tema de la censura y la dimensión cultural y simbólica de la represión durante la dictadura militar. Los autores analizaron los documentos que conforman dicho archivo para referirse al proyecto sistemático de desaparición de símbolos, discursos, imágenes y tradiciones bajo la dictadura militar; que entienden como simultáneo a aquel dirigido a la desaparición de personas.

En la segunda mitad de los años noventa, se publicó una buena cantidad de trabajos dedicados a la prensa escrita. Más que estudios sistemáticos, en su mayoría son trabajos de gran valor documental como *Paren las Rotativas. Historia de los grandes diarios, revistas y periodistas argentinos* de Carlos Ulanovsky (1997); *Decíamos ayer... La prensa argentina bajo el Proceso* de Eduardo Blaustein y Martín Zubieta (1998) y *La patria periodística* de Susana Carnovale (1999); o relatos autobiográficos, biográficos y memorias de periodistas que

[14] Se llama de este modo a los documentos de los servicios de inteligencia encontrados en una bóveda del ex Banco Nacional de Desarrollo (BANADE) en marzo de 2000.

desarrollaron su actividad bajo la dictadura militar en diarios que por diversos motivos sufrieron la persecución del régimen como *The Buenos Aires Herald* y *La Opinión*. La experiencia del "*Herald*" es recuperada por Andrew Graham-Yoll (1999)[15], James Neilson (2001) y por David Cox (2002) quien compiló el intercambio epistolar de su padre, Robert Cox director del matutino de habla inglesa con su amigo Tex Harris a partir de su exilio forzado en 1979. Buena parte de la historia de *La Opinión* está narrada en la autobiografía de Abrasha Rotenberg (2000) y la muy bien documentada biografía de Jacobo Timerman, realizada por Graciela Mochkofsky (2003). Por último, Enrique José Maceira (2004) también ha escrito su experiencia como redactor de *La Prensa*, otro de tradicional diario argentino.

En esta línea también se encuentran trabajos que reúnen testimonios sobre otros protagonistas de la cultura y de los medios masivos de comunicación aunque no necesariamente de la prensa gráfica. Este es el caso de *Medios y Dictadura. Comunicación, poder y resistencia, 1976-2001*, libro editado por Radio La Tribu en 2003 que reúne las exposiciones realizadas en el seminario homónimo que organizó la radio[16] entre el 17 y 19 de octubre de 2001. En él participaron periodistas, cineastas, abogados, militantes sociales, comunicadores e investigadores[17]. Cabe remarcar que la experiencia de la revista HUM® no es mencionada en ninguno de los artículos, sin embargo, estos sirven a la tesis para reponer las experiencias de otros medios de comunicación. La vigencia de los debates en torno a los medios bajo el período dictatorial cobró forma también en las Jornadas de Reflexión *Medios, comunicación y dictadura* realizadas en los años 2004, 2006 y 2008 con la participación de destacados miembros del campo cultura y periodístico. Las reflexiones de la primera de ellas, publicadas en formato de libro electrónico, respondían a la necesidad de "abrir un espacio para reflexionar cuál fue la actuación de los medios de comunicación durante la última dictadura militar, su rol en el terrorismo de Estado y cuáles fueron los vínculos entre las ideas y los intereses dominantes en ese momento" (2006: 6). El texto es un gran calidoscopio de experiencias y recuerdos de aquellos años, que tiene como finalidad primera hacer un ejercicio de memoria así como también aportar a una historia reciente de los medios de comunicación.

Muchos de estos trabajos tienen como objetivo la denuncia de las responsabilidades y complicidades de las empresas periodísticas y de ciertos periodistas y artistas mediáticos con las Fuerzas Armadas. En esta línea se encuentran además del ya citado Blaustein y Zubieta

[15] Este libro fue publicado en 1981 en Londres bajo el título de *Portrait of an exile*.
[16] Radio *La Tribu*, es una radio comunitaria que para este seminario contó con el apoyo de la Fundación Friedrich Ebert y el auspicio de la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires.
[17] Como Liliana Daunes, Ariel Delgado, Luis Bruschtein, Carmen Guarini, entre otros.

(1998); los libros de César Díaz (2002), Martín Malharro y Diana López Gijsberts (2003) y el artículo de Carlos Mangone (2006). En la mayoría de estos casos, HUM® también es mencionada como un caso disonante con respecto a la prensa masiva dominante y su análisis no trasciende de dicha mención. Blaustein sostiene que el éxito de HUM® está asociado al imperio de la "Voz tonante" procesista y, de manera reduccionista, resalta sus críticas contra la televisión oficial y oficiosa, el pésimo cine nacional y las publicaciones caracterizadas como frívolas y/o sensacionalistas. Para Mangone, la revista HUM® expresa los "aportes y límites a una cultura opositora" (1996: 40). En cambio Malharro y López Gijsberts (2003) incluyen a HUM® en las experiencias de oposición a la dictadura junto con ANCLA y la Cadena de Noticias que tuvieron en Rodolfo Walsh a su principal impulsor. Los autores resaltan que HUM® contribuyó a difundir *otras* voces y a criticar al poder "desde dentro del sistema". Asimismo consideran que sobrevivió al poder militar gracias a las divisiones y pujas internas a las Fuerzas Armadas y concluyen que fue "uno de los [medios] menos complacientes con la dictadura" (2003: 186). No obstante, no hay referencias a cómo la revista se acomodó o se distanció de éstas ni datos sobre dichas divisiones. Tampoco se ofrece una periodización que de cuenta del desarrollo de esta publicación y sus matices a lo largo de un período extremadamente complejo. Es decir, no se avanza en el análisis de la relación que tuvo la revista con el poder político. Esto también queda en evidencia en la ausencia de mención a la censura que HUM® tuvo que afrontar.

Mirta Varela promueve una historia de los medios de comunicación[18] y apuesta en sus trabajos a la interdisciplinariedad, reconociendo los aportes de la sociología de la cultura, los estudios culturales y la ciencia de la comunicación. En "Los Medios de Comunicación durante la Dictadura: Silencio, Mordaza y 'Optimismo'" (2001) y "Los medios de comunicación durante la dictadura: entre la banalidad y la censura" (2005) sostiene que la dictadura llevó a cabo una "guerra ideológica" que apuntaba al mismo objetivo que la represión: a eliminar a la subversión. Para eso "utilizó de manera sistemática los medios de comunicación como espacio de construcción de un discurso oficial, al mismo tiempo que eliminaba otras voces a través de la censura" (Varela, 2001:1). Los artículos ofrecen un análisis de la política oficial de censura y de los discursos que circularon por la prensa, la televisión y el cine que contribuyeron a la reproducción hegemónica del discurso autoritario. Varela define a la prensa bajo el Proceso como "prensa amordazada" por la censura imperante que reproduce "un discurso monocorde

[18] Ver su artículo: "Medios de comunicación e Historia: apuntes para una historiografía en construcción" en Revista *Tram(p)as de la Comunicación y la Cultura*, Nº 22, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, 2003.

en el que las opiniones quedan bloqueadas y las noticias se emiten fríamente" (2001:4). En ese marco, destaca a *The Buenos Aires Herald* por su postura de denuncia y defensa de los derechos humanos, y a revistas culturales que el clima represivo "las obligó a postergar las discusiones políticas" (Ídem). De forma breve, descriptiva y anecdótica enumera los casos de *La Opinión*, *Crisis* y HUM®.

Marcos Novaro y Vicente Palermo (2003) aportan un análisis de la cultura y los medios de comunicación como parte de un trabajo más amplio sobre la dictadura militar. Los autores dan cuenta de los medios de comunicación que acompañaron a la dictadura como aquellos que se opusieron. Sobresale en este trabajo que la revista HUM® sea considerada como fuente documental. En efecto, es uno de los primeros trabajos que considera a la prensa de humor gráfico como fuente histórica legítima. Para los autores, HUM® fue la expresión más representativa de la exploración de las fronteras del poder procesista, por su continuidad, variedad de contenidos y alcance público. Asimismo, remarcan la eficaz complicidad que la revista estableció con los lectores. En sus palabras:

> uno de los motivos del enorme éxito de la revista fue, paradójicamente, la adaptación lograda por el Proceso, suficientemente visible y patente como para convertirse en objeto del sarcasmo cuando no del escarnio para la fracción de argentinos no tan numerosa pero tampoco insignificante que anhelaba el ejercicio de otras libertades además de las de circulación y consumo... (2003: 352-353).

Por eso, sostienen -y coincido con ellos- que "sería bastante anacrónico y simplista definirla como 'prensa opositora bajo la forma del humorismo'" (2003: 349- 350).

Aarnoud Rommers (2005) opta por el concepto de "cultura del camuflaje" para aludir a la cultura construida en torno a la resistencia a la dictadura militar y "Debido a lo opaco de los signos de esta 'cultura del camuflaje', todo texto producido por ella exigirá un gran esfuerzo interpretativo por parte del público, ya que presupone forzosamente un lector capaz de descifrarlo" (2005: 5). De este modo se le demanda al lector una participación activa, "es invitado a descifrar 'niveles' ocultos, y lleva a cabo un acto potencialmente subversivo que le da poder al intentar leer buscando significados ocultos que perturben el engañoso discurso inequívoco del régimen" (Ídem). A partir de estas ideas Rommers analiza una historieta publicada en la revista *Super*HUM® entre 1981 y 1982. Creo que sus reflexiones en torno a la "cultura del camuflage" son interesantes para pensar el caso del humor gráfico y otras producciones de Ediciones de la Urraca ya que eluden a la mirada dicotómica consenso/resistencia al poner el eje no sólo en la producción cultural sino en su recepción.

En los últimos años, los estudios sobre el campo intelectual y literario bajo la dictadura militar se continuaron y profundizaron (Corbatta, 1999; Patiño, s/f; De Diego, 2001) así como

también otras manifestaciones y artefactos culturales como el cine (Wolf, 1992; Varea, 2008), la música (Pujol, 2005; Marchini, 2008; Wilson, 2008), el fútbol (Alabarces, 2002) y el arte (Burucúa, 1999) se volvieron de interés para los científicos sociales.

Un trabajo sistemático sobre la prensa bajo la dictadura es el ofrecido por Estela Schindel (2003) para indagar en cómo ésta construyó la figura del *desaparecido*. El análisis de la información publicada en la prensa le permite a la autora rastrear el saber compartido por buena parte de la sociedad y reflexionar sobre el modo en que socialmente se construyó la figura del desaparecido entre 1975 y 1978. Schindel se interesa por la emergencia pública del desaparecido, por los modos "productivos" que adoptó el poder y la vida cotidiana simultánea a la masacre. Es en este sentido que esta tesis tiene contactos con el trabajo de Schindel.

A estos trabajos se suman los estudios de caso que en los últimos años han tenido un gran impulso. Los estudios de Ricardo Sidicaro (1999) sobre *La Nación* y el de Fernando Ruiz (2001) sobre *La Opinión* fueron seguidos por otros más recientes sobre *La Prensa* (Passaro, 2005; Lascano, 2010); la revista infantil *Billiken* (Guitelman, 2006); la prensa católica (Saborido, 2005, 2007; Saborido y Saborido, 2010); el diario *Convicción* (Borrelli, 2008); el diario *Clarín* (Levín, 2009; Borrelli, 2009, 2010); el periódico de la comunidad judía en Buenos Aires, *Nueva Presencia* (Medina, 2007; Kahn, 2009) y *The Buenos Aires Herald* (Díaz, 2005; 2010) y la revista juvenil, *Expreso Imaginario* (Terriles, 2010).

Los trabajos que concentran su análisis en la risa y en la prensa de humor gráfico son abundantes. A los fines de esta tesis, se distinguen dos grupos, aquellos que conforman un aporte teórico a la comprensión de los fenómenos de la risa y los que contribuyen con un análisis histórico de la prensa satírica argentina en general y de HUM® en particular. Los intentos por explicar la risa vienen desde la Antigüedad y se desplegaron en diversas áreas de conocimiento, menos comunes son los intentos por clasificarla. A principios del siglo XX, Sigmund Freud ([1905], 1986) ofreció una buena síntesis del estado de la cuestión sobre los estudios de la risa y una distinción entre el chiste (*witz*), lo cómico y el humor. A fines del mismo siglo, Peter Berger (1999) lo actualizó de modo original e identificó, sin pretender exhaustividad, cinco formas de lo cómico: como diversión (humor benigno), como consuelo (tragicomedia), como juego intelectual (el ingenio), como arma (la sátira) y, su mayor apuesta teórica, lo cómico como señal de trascendencia o risa redentora. José Emilio Burucúa tomando a ambos autores e incorporando la propuesta de Mijail Bajtín (1988), distinguió tres tipos de risa, la carnavalesca, la satírica y la humorística. HUM® fue una publicación satírica con lo cual y a los límites de este estado de la cuestión, se van a trazar en líneas generales las características de la risa

carnavalesca y la humorística, es decir, los principales tipos de risa sobre los cuales se ha teorizado pero en los cuales no se puede incluir a la revista de Cascioli.

Como se verá en esta tesis, HUM® no promovió una risa carnavalesca o festiva, no ofreció una inversión radical del mundo o en palabras de Bajtín, un contra-mundo, al contrario, apeló a la cordura y se mantuvo dentro de los márgenes del mundo y la realidad que le tocó vivir, los cuales atacó con la sátira. Mijail Bajtín (1988) sostiene que la cultura cómica medieval ofreció:

> una visión del mundo, del hombre y las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo y una segunda vida* a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas. Esto creaba una especie de *dualidad del mundo* (1988: 11. Con itálicas en el original).

La fiesta y el carnaval en particular se convertían en la Edad Media en la forma que adoptaba la segunda vida del pueblo. Éste "temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia" (1988: 15), a diferencia de las fiestas oficiales que "contribuían a consagrar, sancionar y fortificar el régimen vigente (…) la estabilidad, la inmutabilidad y la perennidad de las reglas que regían el mundo: jerarquías, valores, normas y tabúes religiosos, políticos y morales corrientes" (Ídem). El carnaval, según Bajtín, era:

> el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto (1988: 15).

La risa carnavalesca implica una lógica de mundo "al revés"[19] donde las degradaciones de quienes detentan poder y autoridad pueden acercarla a la risa satírica sin embargo, la risa carnavalesca se aleja de ésta en tanto y en cuanto "escarnece a los propios burladores. El pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. También él se siente incompleto, también él renace y se renueva con la muerte" (Bajtín, 1988: 17). Es en este aspecto que se diferencia de la risa satírica moderna y se acerca a la risa humorística, partiendo de la distinción entre lo cómico y el humor que hacen Freud ([1905], 1986); Pirandello ([1907] 1994) y Escarpit ([1960] 1972). Para Bajtín, como para los autores citados, el autor satírico:

[19] Burucúa, siguiendo a Bajtín, define a la risa carnavalesca como aquella que "brota de las prácticas sociales de la inversión de papeles y funciones durante períodos breves, intensamente festivos y regulares del año; es un estallido corporal y anímico que consuela a los hombres, repara sus fuerzas y les permite retornar al tráfago pesado de las labores cotidianas, a las cargas y dolores del sistema de dominación" (2007: 51).

> se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo; por lo que la risa negativa se convierte en un fenómeno particular. Por el contrario, la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen (Bajtín, 1988: 17).

Para Freud, el humor implica reírse de uno mismo para prevenir el displacer, el sufrimiento. Como lo explica Steimberg, registra un "compromiso del sujeto en su propia humorada" (2001: 103). Para Freud, el chiste, lo cómico y el humor tienen algo de liberador; pero el humor a diferencia de lo anterior tiene también algo de "grandioso y patético" (1988: 158). El humor genera un sentimiento de grandiosidad y superioridad que implica cierta invulnerabilidad al sufrimiento y al displacer que la realidad pueda generar[20], es decir, contribuye de manera particular al procesamiento de hechos y situaciones traumáticas. El humor es liberador y rebelde, opositor, no se resigna y recompone la realidad evadiendo el sufrimiento. Asimismo, señala Freud, este acto por el cual se rechaza la exigencia de la realidad y se impone, al mismo tiempo, un principio de placer como defensa frente a la posibilidad de sufrir, implica dignidad. En consonancia con lo anterior, Burucúa, define la risa humorística como aquella que

> por vía del absurdo o la ironía, nos ahorra largos y penosos procesos de aprendizaje acerca de la realidad del mundo; por eso, es también una risa cognitiva que puede hacernos barruntar y vivir, durante algunos instantes, la experiencia de algo sublime, es decir, en términos de [Peter] Berger, nos insufla la esperanza de que existe la posibilidad de una vida sin dolor y sin miedo a la miseria o a la muerte (2007: 51-52).

En efecto, Peter Berger con su noción "risa redentora" alude a las manifestaciones de lo cómico que trascienden la realidad cotidiana y ordinaria al postular, siguiendo a Alfred Schütz, "una realidad distinta en la que permanecen en suspenso los supuestos y normas de la vida ordinaria" (1999: 323) y que esa *otra* realidad "posee cualidades positivas que no son en absoluto transitorias, sino que más bien apuntan hacia ese otro mundo que siempre ha sido el objeto de la actitud religiosa" (Ídem). Esta risa "salvadora" contribuye a hacer más soportable la vida y contiene una señal de redención, es decir, "de un mundo sin fisuras y donde han quedado abolidas las miserias de la condición humana" (1999: 324). La risa redentora es una risa reparadora, consuela al prometer que "al final: todo se arreglará" (1999: 334). HUM® no se caracterizó por desplegar este tipo de risa sino una risa satírica, la cual será analizada en el

[20] En 1905, Freud sostiene "El humor es un recurso para ganar el placer a pesar de los afectos penosos que lo estorban; se introduce en lugar del desarrollo de afecto, lo reemplaza" (1986: 215). En 1927, Freud retoma sus reflexiones sobre el humor y las relaciona con la triple estructura de la psique: el *yo*, el *super-yo* y el *ello*. En este sentido, postula: "El yo rehúsa sentir las afrentas que le ocasiona la realidad; rehúsa dejarse constreñir al sufrimiento, se empecina en que los traumas del mundo exterior no pueden tocarlo, y aún muestra que sólo son para él ocasiones de ganancia de placer" ([1927]1988: 158).

marco teórico de la tesis. HUM® no ofreció promesas de reparación al lector en el sentido planteado por Berger o Freud.

La articulación entre situaciones que generan sufrimiento y malestar y la aparente superación producto del ingenio humorístico no sólo se encuentra en Freud sino también en otros autores que se dedicaron a reflexionar sobre la especificidad del humor. Dos casos son el escritor y dramaturgo italiano Luigi Pirandello (1907) y el francés Robert Escarpit (1960), quienes llevaron adelante un recorrido histórico de dicha noción, en el primer caso, para diferenciarlo de lo cómico y en el segundo, para resignarse a la imposibilidad de definirlo. No obstante, Escarpit resalta la "receta para hacer reír" que Shakespeare descubre, esta es "una broma dicha con aire de tristeza" ([1960] 1972: 31) y concluye sus reflexiones sosteniendo que "El hombre sin humor vive la vida de las larvas, bajo su envoltura de seda […] El humor abre el capullo a la vida, al progreso, al riesgo de existir" (1972: 131). Pirandello, por su parte, distingue al humor de lo cómico, la ironía y la sátira porque el primero se caracteriza por una contradicción causada por el "desacuerdo que el sentimiento y la meditación descubren entre la vida real y el ideal humano, o entre nuestras aspiraciones y nuestras debilidades y miserias, y como primordial efecto, cierta perplejidad entre el llanto y la risa..." ([1907] 1994: 157). De alguna manera el humor da cuenta de un sujeto tensionado entre el llanto y la risa, entre sus carencias y su sentimiento de grandiosidad. También Jonathan Pollock (2003) se pregunta por las características propias del humorismo con la intención de devolverle su jerarquía ética y su especificidad estética. Pollock ofrece un estudio histórico del concepto de humorismo que recorre la medicina humoral el humor de los médicos y filósofos y luego, la literatura europea desde el siglo XVI al siglo XX.

En cuanto a los trabajos sobre la historia de la prensa satírica y del humor gráfico argentino se puede distinguir los trabajos realizados por humoristas argentinos interesados en hacer una historia de su profesión y de la prolífica producción nacional; y aquellos realizados por estudiosos y académicos del humor y la risa. En el primer caso y para el período que esta tesis analiza[21], sobresalen los dos libros editados por el Centro Editor de América Latina, *El humor gráfico* y *El humor escrito* de Carlos Trillo y Alberto Bróccoli (1971; 1972); la

[21] No se desconocen los trabajos sobre publicaciones de humor gráfico anteriores a las que se estudian en esta tesis. Se destacan los estudios realizados sobre la prensa satírica del siglo XIX de Laura Malosetti Costa (2005, 2002) y Claudia Roman (2006, 2002), sobre la revista *Caras y Caretas* en las primeras décadas del siglo XX de Eduardo Romano (2004), Geraldine Rogers (2008) y Sandra Szir (2008, 2004), sobre la prensa satírica de los años 1930 y bajo el peronismo de Marcela Gene (2009, 2008a, 2008b, 2008c, 2006, 2005) y Marcelo Luna (2002); sobre la revista *Rico Tipo* de Pablo de Santis (1994) y Eduardo Romano (1985) y sobre *Tía Vicenta* de Amadeo Gandolfo (2010, 2011). Por su parte Vázquez Lucio (1985a) reconstruye la historia del humor gráfico y escrito desde 1801 a 1939 y Mara Burkart (2007, 2011) la historia de la prensa de humor gráfico de *El Mosquito* a HUM®.

monumental obra de Oscar Vázquez Lucio (1985b), conocido por su seudónimo Siulnas, publicado en dos grandes tomos bajo el título *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina* y *Crónica del humor político en Argentina* del también humorista e hijo de Lino Palacio (Flax), Jorge Palacio quien firma como Faruk (1993). Desde la perspectiva de los mismos actores se destacan, por un lado, la historia de la revista cordobesa *Hortensia* escrita por uno de sus colaboradores, Miguel Bravo Tedin (2001), por otro, los dos libros que escribió Landrú junto a Edgardo Russo (1993 y 1994) sobre *Tía Vicenta* y finalmente, *La revista HUM® y la dictadura* editado por Andrés Cascioli (2005), director y propietario de HUM® donde se reconstruye la historia de la revista y se ofrece una compilación de fragmentos de artículos, historietas, caricaturas y chistes gráficos significativos de aquellos años en una especie de "historia oficial" donde el análisis y la autocrítica están ausentes. En efecto, HUM® es presentada como "La Resistencia" a la dictadura desde la cultura. Cascioli también publicó *30 años de humor político y otras perversiones* (2006) en donde se reproduce su trabajo gráfico más significativo.

El periodista y crítico Juan Sasturain, quien además trabajó en varios de los emprendimientos editoriales de Ediciones de la Urraca, reunió varios de sus ensayos críticos sobre historieta y humor gráfico en *El domicilio de la aventura* (1995) y *Buscados Vivos* (2004); en este último además incluye entrevistas realizadas a destacados historietistas y humoristas gráficos como Hugo Pratt, Oski, Ferro, Salinas, Solano López, Mirco Repetto y César Bruto. Sus artículos son insumo a esta tesis por sus aportes a la historia del humor gráfico nacional; por sus análisis críticos de historietas publicadas en HUM® como "Las puertitas del Sr. López" de Carlos Trillo y Horacio Altuna o de humoristas e historietistas que colaboraron con HUM® o con las demás publicaciones de los años setenta; y también por su caracterización de la revista HUM®, con la cual coincido. En efecto y como se verá, sus palabras inauguran y atraviesan el capítulo tres de esta tesis.

Dentro del mundo académico, en los últimos años surgieron varios estudios sobre HUM®, la mayoría se originaron como tesis de licenciatura (Filippo, 2000; Olinik y Castro, 2002; Lafourcade, 2004; Cossia, 2005) y de maestría (Matallana, 1999, Díaz, 2004; Burkart, 2008; Raíces, 2010) y por lo general, están inéditos. Estos trabajos parten de interrogantes similares: por un lado, ¿cómo o por qué HUM® fue posible?, es decir, por qué sobrevivió a la dictadura miliar y cómo eludió a la censura, la clausura o ser víctimas del aparato represivo de las Fuerzas Armadas. Por otro, ¿cuán crítica, "combativa" y opositora fue? En general, estos trabajos si bien se plantean objetivos explicativos ofrecen análisis descriptivos sobre HUM® y así, arriban a conclusiones poco específicas.

El trabajo pionero sobre HUM® es de Andrea Matallana (1999). En *Humor y Política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*, la autora responde a dichos interrogantes comparando a HUM® durante la dictadura militar con dos publicaciones satíricas del siglo XIX: *El Mosquito* y *Don Quijote*. Es decir, Matallana opta por buscar en las experiencias satíricas del pasado más que en la prensa o en las expresiones del humor contemporáneas a HUM® la respuesta. Esta distancia temporal entre una experiencia y otra, sumada a que la comparación no está armada según variables analíticas sino por casos arrojan unas conclusiones demasiado generales sobre HUM®. No desconozco que HUM® fue parte de la tradición argentina de publicaciones satíricas que inauguró *El Mosquito* y que debe haber alguna continuidad con las formas de provocar la risa del siglo XIX pero hay una respuesta más acertada al articular y comparar a HUM® con otras publicaciones satíricas de los años setenta y con el humor gráfico publicado en la prensa diaria de aquel entonces. El análisis diacrónico debe ser articulado con uno sincrónico.

Más allá de estas observaciones, el trabajo de Matallana sobre HUM® es insoslayable ya que es el primer acercamiento académico a dicho objeto. Asimismo, es interesante la periodización que ofrece de la trayectoria de la revista. Matallana distingue tres grandes períodos en función del gobierno de turno: el primero abarca la dictadura militar entre 1978 y 1983; el segundo, al gobierno de Raúl Alfonsín entre 1984 y 1989 y el tercer período, los gobiernos de Carlos Menem, entre 1989 y 1999. A su vez, el período dictatorial es sometido a una periodización interna definida por tres momentos de "articulación de discurso político": el primero, se extiende desde junio de 1978 a 1980 y es definido como "Crítico"; el segundo, entre 1981 y 1983 como "Combativo" y finalmente, el "Democrático Pluralista" abarca los años de 1984 en adelante (Matallana, 1999: 96). A grandes rasgos, acuerdo con esta periodización.

Alejandro Lafourcade presentó en 2004 su tesina la cual fue editada en forma de libro bajo el título *Los Irresponsables. La revista Humor como medio opositor a la dictadura militar* en 2009. La hipótesis de Lafourcade es que fue el apoyo de los lectores lo que le permitió a HUM® sobrevivir y "posibilitó que su discurso evolucionara desde una postura crítica a una netamente combativa de un modo directamente proporcional al aumento de su tirada" (2004: 2). Lafourcade describe y presenta una selección de las notas, editoriales, reportajes, cartas de lectores, caricaturas e historietas publicadas en HUM® y hace lo mismo con el material de otros medios de prensa contemporáneos a la revista de Cascioli. Sin embargo, este material fue relevado de manera asistemática y no es puesto en diálogo con el contenido de HUM®.

Lafourcade distingue tres etapas en HUM® bajo la dictadura militar, la primera abarca los años 1978-1979 cuando aún mantiene las características de sus antecesoras, *Satiricón* y

Chaupinela; la segunda, durante los años 1980-1981 es de "afirmación" (2009: 113) ya que aumentan sus venta y acentúa su discurso crítico y la tercera, abarca los años 1981-1983 que es el período "combativo", cuando "los columnistas asumen el rol de denunciantes" (Ídem). El autor concluye que fueron sus lectores los que le permitieron a HUM® sobrevivir y transformar su discurso "de una modalidad crítica a un estilo combativo y de denuncia" (2009: 114) y que la revista "se anticipó al discurso que los medios utilizaron recién a partir de la derrota de las islas Malvinas; denunció la censura y las prohibiciones a los artistas (…), desafió la veda política [con sus reportajes; y] para sobrevivir a las condiciones del ambiente, la revista se apoyó en (…) los lectores" (2009: 114).

Luciana Díaz (2004) opta por indagar en las estrategias periodísticas y discursivas desplegadas por la revista de Cascioli en tres momentos particulares de su trayectoria: primero, en su surgimiento; luego, en el "momento de cambio" hacia una postura "más combativa contra el gobierno" (2004: 3) en los años 1980 y 1981; y el tercero, durante la Guerra de Malvinas en 1982. Díaz define a HUM® como una forma de resistencia a la dictadura militar:

> sin haber sido un medio que convocaba a una resistencia activa y directa contra la dictadura, la revista HUM® no fue simplemente una publicación crítica sino que, a partir de fines de 1980, se transformó también en una de las formas de resistencia para las miles de personas que se sentían víctimas del régimen (2004: 58).

Para ello la autora entiende que sus principales recursos fueron "los chistes, metáforas, ironías y alusiones, pero también (…) la publicación de artículos 'serios'" (2004: 59). Por último, Díaz descarta la pregunta acerca de cuán funcional fue a la dictadura una publicación como HUM®. Si en algún momento los militares en el poder así lo vislumbraron, dice Díaz que más importante fue para los lectores en tanto "oasis en el medio del desierto" (Idem).

El antecedente más inmediato a esta tesis, es mi tesis de maestría *HUM®: el surgimiento de un espacio crítico bajo la dictadura militar (1978-1979)* (Burkart, 2008). En ella analicé el surgimiento de HUM®, es decir, los años 1978 y 1979, mi objetivo fue dar cuenta por un lado, del lugar de la cultura y del humor en las estrategias de oposición a la dictadura militar en el momento en que se produjo una primera distensión en los mecanismos represivos, esto fue en 1978. Por otro, analizar las características y limitaciones de la crítica y la disidencia en una revista masiva y de humor gráfico. Para responder a estas cuestiones analicé las representaciones en textos e imágenes y sus mecanismos de producción, que aludieron a los proyectos fundacionales del Proceso. Uno de los aportes significativos de la tesis fue dar cuenta del lugar central de la imagen en las estrategias de cuestionamiento y

oposición a la dictadura. En esta tesis, retomo, profundizo y reelaboro varias de las cuestiones allí planteadas.

En 2010, Eduardo Raíces presentó su tesis *Mandá esas cartas. Humor y sus lectores en un marco de cambio social autoritario (1978-1980)* donde estudia la relación de la revista con sus lectores a través de la sección correo de lectores en función de dos polémicas puntuales suscitadas por una serie de *cartoons* e historietas publicadas por la revista en su etapa inicial. Raíces, además, explora en el proyecto editorial de HUM® y su relación con el campo cultural de la época. Raíces discute con mi tesis de maestría y esas discusiones serán retomadas en esta tesis. El autor sostiene que HUM® se convirtió en un espacio de reanudación de intercambios comunicativos, luego del quiebre de lazos sociales provocado por la dictadura y que en este período inicial se puede rastrear los precedentes a la conformación y formalización de consensos sociales de oposición a la dictadura, que se corresponden cronológicamente con una etapa posterior de HUM®.

Menos son los trabajos dedicados a la revista *Satiricón*. En efecto, además de las entradas que aluden a ella en las historias del humor gráfico ya mencionadas, sólo se encontró el breve artículo de Ricardo Páramos (2005) en el cual narra la historia de la revista a partir de sus contenidos más significativos y en relación al contexto en el cual se produjo. De mi autoría es el artículo "Caricaturas de Perón en *Satiricón* 1972-1974" (2011) en donde procuré caracterizar a dichas imágenes cómicas, distinguir a qué recursos iconográficos apelaron los humoristas para su construcción, qué tipo de risa generaron y quienes se reían con ellas.

La revista *Hortensia* fue analizada, además de por Bravo Tedín quien ya fue mencionado, por Antonio Marimón (2004), Araceli Maldonado y Silvana Zanelli (2005), Mónica Miguel (2008), Mauro Osorio (2008) y Stella Navarro Cima (2011). Marimón la incluye en un panorama más amplio de la cultura cordobesa de los años setenta, en cambio los demás trabajos se centran exclusivamente en ella. Navarro Cima (2011) ofrece una descripción general de la revista, especialmente de sus primeros años. Mónica Miguel (2008) analiza el discurso humorístico de *Hortensia* en su etapa inicial a partir de sus condiciones históricas de emergencia y concluye que en ella predomina una risa carnavalesca en el sentido definido por Bajtín. Osorio (2008) en cambio estudia a Hortensia en el período de la transición democrática, esto es entre 1982 y 1985. A partir del análisis de las tapas de *Hortensia*, Osorio demuestra que más allá de su intención de no hacer sátira política –diferenciándose de HUM®-; en la transición democrática modificó su postura. Osorio atribuye este cambio a que la dirección de la revista pasó a estar a cargo de un consejo editor tras el fallecimiento de su fundador y director, Alberto Cognigni en junio de 1983.

Florencia Levín (2009) realizó un exhaustivo análisis sobre las representaciones de lo político en el humor gráfico del diario *Clarín* en el período comprendido entre 1973 y 1983. Esta tesis tiene un gran diálogo con dicho trabajo, ya que en él Levín demuestra cómo un análisis de las representaciones construidas por el humor gráfico puede ofrecer matices y variaciones que dan cuenta de la complejidad de la realidad y de las representaciones construidas por la historiografía y los discursos de la memoria en torno a actitudes de la sociedad argentina. Asimismo, responde a cómo desde el humor gráfico se pudo abordar cuestiones que por mucho tiempo fueron eludidas por la línea editorial del diario *Clarín*, en particular, la representación de los mecanismos clandestinos de represión estatal y paraestatal.

Por ultimo no se puede pasar por alto los trabajos sobre historietas, género hermano al humor gráfico. Los artículos compilados por Aarnoud Rommers (2005) en *Camouflage Comics Dirty War Images* constituyen un aporte en cuanto al análisis de las representaciones que estas narrativas ilustradas pusieron en circulación durante la dictadura y en la transición democrática. También lo es *El oficio de las viñetas* de Laura Vazquez (2010), donde actualiza la mirada académica sobre este objeto al analizar las condiciones sociales de producción de historietas en un período que se extiende entre 1968 y 1984. Vazquez analiza los emprendimientos de Andrés Cascioli dirigidos a este género, en particular *Super*HUM® y *Fierro* constituyendose en material relevante para esta tesis.

Muchos trabajos historiográficos, sociológicos y politológicos producidos en las últimas tres décadas contribuyen al estado de la cuestión de los problemas abordados en esta tesis al aportar a la comprensión de la dictadura en general o de algún aspecto específico ajeno a la cultura. La dominación que ejercieron las Fuerzas Armadas mientras detentaron el poder fue evidente, en cambio, más difícil de rastrear es el complejo entrelazamiento de fuerzas políticas, sociales y culturales por las cuales los militares y la tecnocracia liberal procuraron hacer aceptable sus proyectos de mutación societal y de ordenamiento del mundo, incluido el proyecto destructivo. Los trabajos sobre la subjetividad o sobre los espacios cotidianos y "micro" no son abundantes, aún se destaca el pionero y ya clásico artículo de Guillermo O`Donnell (1984) sobre el miedo, la vida cotidiana y la subjetividad bajo el Proceso. Juan Corradi y Norbert Lechner (1988[1995]) retomaron el tema del miedo en clave política y son un insumo para esta tesis. El trabajo de Pilar Calveiro (1998) sobre los campos de concentración bajo la dictadura aporta agudas reflexiones para indagar en los límites de lo político y las condiciones sociales del ejercicio del poder bajo la dictadura militar.

Este recorrido por el estado de la literatura especializada en cultura y medios de comunicación durante la última dictadura militar muestra que si bien hay una abundante

producción, éste es aún un campo por explorar para poder desvelar aspectos significativos de la vida cotidiana bajo el imperio del terror y del miedo. El examen de los trabajos sobre diversos aspectos de la última dictadura militar permite sostener que esta tesis es un aporte novedoso al proponer un análisis sobre un objeto hasta el momento poco estudiado y considerado como es la revista HUM®. En este sentido, a continuación se ofrecen unas breves reflexiones sobre el andamiaje teórico sobre el cual se construye esta tesis.

Marco teórico-metodológico

Hegemonía

Desde el punto de vista teórico metodológico esta tesis se inscribe en la intersección entre la sociología de la cultura y la historia cultual aunque tiene deudas con la historia del arte así como también con la historia social y política. Esta tesis se ubica en el paradigma de la historiografía cultural que José Emilio Burucúa denomina modelo agonal o agónico que "pone todo su empeño en revelar las formas representativas y simbólicas que asume el enfrentamiento entre clases en el plano de la creación cultural" (2001: 20). El padre fundador de este paradigma es Karl Marx y, en la segunda mitad del siglo XX, es retomado, según Burucúa (2001), por la sociología de la cultura con Pierre Bourdieu en Francia y Raymond Williams del otro lado del Canal de la Mancha; la antropología con Robert Darnton y la historiografía francesa de tronco foucaultiano con Louis Marin y Roger Chartier. Este modelo historiográfico que permite la posibilidad de pensar la relación entre cultura y política como inextricable es el punto de partida sobre el cual se construye el andamiaje teórico de esta tesis[22].

En esta línea se reivindica el concepto de hegemonía que proviene de la tradición marxista y complejiza el lugar de la cultura en relación con la política. Sistematizada por Antonio Gramsci a principios de los años treinta es retomada y ampliada por uno de los padres fundadores de los *cultural studies,* Raymond Williams en *Marxismo y Literatura* ([1977] 1980). Williams aporta la posibilidad de dar cuenta de los sujetos, la historia y la experiencia; y como Gramsci, posibilita restituirle a la cultura una independencia respecto de las más fuertes determinaciones sociales y políticas. Gramsci planteó la distinción entre dominación y hegemonía, según la cual la primera se expresa políticamente a través de la coerción directa o efectiva; en cambio la segunda, lo hace a través de un complejo entrelazamiento de fuerzas

[22] De ahí se desprende el acercamiento entre los conceptos "hegemonía" de Williams, "lucha de representación" de Louis Marin y Roger Chartier y "lucha simbólica" de Pierre Bourdieu.

políticas, sociales y culturales. Las clases dominantes no sólo dominan por la fuerza o la amenaza de recurrir a ésta sino, más bien, a través del proceso hegemónico por el cual se hace aceptable su forma particular de entender y ordenar el mundo entre las clases subalternas.

Contrario a la fórmula rígida de base y superestructura, Williams considera la centralidad de la cultura en la constitución de lo social y lo político como dimensión a partir de la cual pueden producirse cambios que desbordan la especificidad de la esfera cultural misma. Williams define a la cultura en dos sentidos que en la práctica deben ser convergentes: por un lado, la cultura como "'todo un modo de vida' diferenciado, dentro del cual, ahora, un 'sistema significante' [...] se considera [...] como esencialmente implicado en todas las formas de actividad social" y por otro, el sentido más especializado de cultura "como 'actividades intelectuales y artísticas' [que implican a] todas las 'prácticas significantes'. Esto último incluye no sólo a las artes y formas tradicionales de producción intelectual, sino también al periodismo, la moda, el lenguaje, la filosofía, y la publicidad" (1982: 13). Para Williams (2000), la "producción material" y la "producción simbólica" se relacionan entre sí estableciendo un condicionamiento mutuo.

El concepto de hegemonía tiene un mayor alcance que la noción de cultura (el 'proceso social global') por estar relacionado con la distribución del poder y la influencia. También desborda la noción de ideología porque no sólo importa el sistema conciente de ideas y creencias, sino "todo el proceso social vivido, organizado prácticamente por significados y valores específicos y dominantes"[23] (Williams, 1980: 130). Para Williams, hegemonía constituye

> todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un vívido sistema de significados y valores –fundamentales y constituidos– que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente. Es un sentido de la realidad para la mayoría de las gentes de la sociedad, un sentido de lo absoluto debido a la realidad experimentada más allá de la cual la movilización de la mayoría de los miembros de la sociedad – en la mayor parte de las áreas de sus vidas- se torna sumamente difícil. [...] es una "cultura" pero una cultura que debe ser considerada así mismo como la vívida dominación y subordinación de clases particulares (1980: 132).

La hegemonía en la práctica no es uniforme, ni estática ni abstracta sino, por lo contrario, es siempre un proceso, un complejo efectivo de experiencias, relaciones y actividades que tienen límites y presiones específicas y cambiantes. Por este motivo debe ser continuamente

[23] El concepto ideología puede ser abstraído como una "concepción universal" o una "perspectiva de clase" que se limita a dar cuenta de la manipulación o el adoctrinamiento, pero a Williams le interesa en tanto conciencia relativamente heterogénea, confusa, incompleta o inarticulada de los hombres reales en determinado período y sociedad.

renovada, recreada, defendida y modificada; a la vez que es continuamente resistida, limitada, alterada y desafiada por presiones que de ningún modo le son propias. Juan Carlos Portantiero echa luz al respecto al sostener que

> Si la hegemonía, por definición, siempre es dominante, jamás lo es de un modo total o exclusivo, en la visión de Williams, por lo que los procesos culturales no deben ser vistos como simplemente adaptativos sino como un proceso complejo y vivo en el que se articulan y enfrentan la dominación y la resistencia (2002: 119).

De este modo, se debe observar las relaciones dinámicas y en conflicto entre lo que Williams distinguió como "lo dominante" o "lo hegemónico, "lo residual" y "lo emergente". Si lo residual son los elementos del pasado aún en actividad en el proceso cultural pero como efectivos elementos del presente, y por emergente "los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente" (Williams, 1980: 145); en última instancia, ambos se definen en la relación con un sentido cabal de lo dominante.

La cultura es entonces un campo de lucha por el sentido de la sociedad y por ende, un espacio donde los sectores subalternos pueden enfrentarse y resistir la dominación y los intentos hegemónicos de los sectores dominantes. Esta conceptualización de hegemonía permite evitar la dicotomía dominador/ dominado que confiere al polo dominador un papel activo y al dominado uno pasivo; ya que entiende a ambos polos como activos y en permanentes negociaciones entre sí (Williams, 1980). Las clases dominantes no sólo dominan mediante el uso directo de la fuerza sino porque sus ideas y visión del mundo son aceptadas como propias por las clases subordinadas. En palabras de Williams:

> La hegemonía comprende las relaciones de dominación y subordinación, según sus configuraciones asumidas como conciencia práctica, como una saturación efectiva del proceso de la vida en su totalidad; no solamente de la actividad política y económica, no solamente de la actividad social manifiesta, sino de toda la esencia de las identidades y las relaciones vividas a una profundidad tal que las presiones y límites de lo que puede ser considerado en última instancia un sistema cultural, político y económico nos da la impresión a la mayoría de nosotros de ser las presiones y límites de la simple experiencia y del sentido común (1980: 131).

La lucha por la hegemonía que tuvo lugar en Argentina entre 1976 y 1983 se desarrolló bajo un régimen político dictatorial con características específicas. La dictadura militar ejerció la dominación por la fuerza a la vez que procuró activar un proceso hegemónico por el cual se quería hacer aceptable la forma particular de concebir el orden y el cambio social por parte de las Fuerzas Armadas y sus aliados civiles. La dictadura militar actuó en el marco del terrorismo de Estado y de un espacio público que si bien los militares procuraron clausurar para las manifestaciones disidentes, no pudo evitar dejar resquicios mínimos. El espacio público o

público-político vio coartado su funcionamiento como la red estructurante para la comunicación de opiniones referida al mundo de la vida que debiera estar caracterizada por su porosidad y su permanente posibilidad de expansión[24] (Habermas, 2001). Esta estrechez del espacio público condujo a una relocalización de la cultura.

Campo de la gran producción cultural y mediática

El análisis de la lucha por la hegemonía en la segunda mitad de la década del setenta en Argentina y el modo en que participó de ella la revista HUM® debe contemplar las condiciones sociales de producción y recepción de dicha publicación. Pierre Bourdieu propone explicar la singularidad del creador o de un objeto cultural, en este caso, HUM®, a partir de la "reconstrucción del espacio en el que el autor se encuentra englobado y 'comprendido como un punto'" (2005: 14). Y explica,

> Conocer como tal ese punto del espacio [social], que también es un punto a partir del cual se forma un punto de vista singular sobre este espacio, es estar en disposición de comprender y de sentir, a través de la identificación mental con una posición construida, la singularidad de esa posición y de quien la ocupa, y el esfuerzo extraordinario que, (…) ha sido necesario para hacerla existir" (Bourdieu, 2005: 14).

Bourdieu ofrece el concepto de campo para aludir a los "microcosmos sociales, espacios separados y autónomos en los que se engendran estas obras" (2005: 271). Como bien sintetiza Alicia Gutiérrez, el campo es un:

> lugar de relaciones de fuerza, como un campo de luchas donde hay intereses en juego (a pesar de que las prácticas de los agentes pudieran parecer desinteresadas), donde los diversos agentes e instituciones ocupan posiciones diferentes según el capital específico que poseen, y elaboran distintas estrategias para defender *su* capital –el que pudieron acumular en el curso de luchas anteriores–, capital simbólico, de reconocimiento y consagración, de legitimidad y de autoridad para hablar de [su objeto particular en juego] y en nombre [del mismo] (2005: 16).

De esta forma, en cada campo hay personas dispuestas a jugar según sus reglas específicas y una serie de intereses fundamentales asociados a la existencia misma del campo; como sostiene Bourdieu, entre ellas hay una "complicidad objetiva que subyace a todos los antagonismos"

[24]Para Jürgen Habermas este espacio no debe entenderse como una institución, ni organización, no es un entramado de normas ni un sistema "permite sí, trazados internos de límites, pero se caracteriza por horizontes abiertos, porosos y desplazables hacia el exterior. (...) es una red..." (2001: 440). Además sostiene que el espacio público político "es una caja de resonancia para problemas que han de ser elaborados por el sistema político porque no pueden ser resueltos en otra parte. Por eso el espacio público- político es un sistema de avisos con sensores no especializados, pero que despliegan su capacidad perceptiva a lo largo y ancho de la sociedad" (Habermas, 2001: 439).

(2000: 114). Si el campo es la institución objetivada, el *habitus* es la institución incorporada, es el:

> sistema de las disposiciones socialmente constituidas que, como estructuras estructuradas y estructurantes, constituyen el principio generador y unificador del conjunto de las prácticas y de las ideologías características de un grupo de agentes, y a las que una posición y una trayectoria determinada en el interior del campo (…), proporcionan una ocasión más o menos favorable de actualizarse (Bourdieu, 2005b: 31).

El *habitus* es para Bourdieu lo que para Williams es la "estructura del sentir". El *habitus* delimita las disposiciones a actuar, pensar, percibir y sentir de cierta manera y no de otra, ligado a lo pensable y lo no pensable, lo decible y lo no decible tanto como también "permite vivir como 'evidente', como 'natural', el sentido objetivado de las instituciones" (Gutiérrez, 2005: 11). Por su parte, Williams opta por la noción estructura del sentir para eludir conceptos más formales como "concepción del mundo" o "ideología" y poder dar cuenta de:

> los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente; y las relaciones existentes entre ellos y las creencias sistemáticas o formales, en la práctica son variables (incluso históricamente variables) en una escala que va desde un asentimiento formal con una disensión privada hasta la interacción más matizada existente entre las creencias seleccionadas e interpretadas y las experiencias efectuadas y justificadas (1980: 155).

En esta tesis se opta por la propuesta de Williams en tanto y en cuanto permite aprehender una experiencia social *en proceso*, desde el momento en que aún no es reconocida como social sino como privada hasta su formalización, clasificación e institucionalización. Como señala Beatriz Sarlo al respecto, la estructura de sentimiento "organiza sentidos y valores de modo *pre-sistémico* y se captan (esta es la esperanza de Williams) en el momento de su emergencia" (1993: 14). En otras palabras, la tesis articula el concepto de campo de Bourdieu con el de estructura de sentir de Williams.

A su vez, Bourdieu sostiene las hipótesis de que "existen homologías estructurales y funcionales entre todos los campos" (2005: 273) y que los campos se constituyen históricamente y funcionan sincrónicamente. Bourdieu (2005) distingue tres estados de los campos: la emergencia del campo al conquistar su autonomía relativa con respecto al mercado y al poder político; la conformación de una estructura dualista producto de un proceso de diferenciación interna y la definición del mercado de los bienes simbólicos. Esta tesis no analiza el proceso de constitución de estos campos sino que parte de su existencia para analizar una coyuntura específica a los fines de restituir las condiciones sociales de producción y recepción de la revista HUM® entre 1978 y 1983. Como señala Sidicaro cuando se refiere al diario *La Nación*,

> los medios de prensa participan en una puja contra los otros medios de prensa, en la que tratan de convertirse en los más serios, los más prestigiosos, los de mayor tirada, los de palabra más autorizada, los de prédica más legítima, etc. el concepto de campo propuesto por Pierre Bourdieu para el estudio sociológico de los diversos ámbitos de la práctica social es perfectamente aplicable para el caso de la prensa (1999:10).

No obstante, podría cuestionarse la pertinencia del uso del concepto de campo para el caso argentino en la década del setenta debido a la pérdida de la autonomía que sufrió el campo cultural y mediático producto de la intromisión del poder político, primero a cargo de Isabel Perón y luego, de las Fuerzas Armadas. En esta tesis se reconoce la alteración estructural y subjetiva que tal intromisión generó en dichos espacios sociales y en los sujetos involucrados, pero considero que se resguardaron ciertos márgenes de autonomía. Es decir, no hubo una pérdida total de la autonomía de los campos cultural y mediático, se opta así por considerar que dichos espacios estuvieron en crisis[25]. Por ello se ofrece un análisis diacrónico y sincrónico del campo que permite ver no sólo la acción del poder político y del mercado sobre el campo sino las prácticas de sus agentes específicos. De este modo se pueden aprehender las condiciones sociales de producción y recepción de experiencias que surgen y procuran ampliar esos delgados márgenes de autonomía. Cascioli y HUM® irrumpieron en el campo de la gran producción mediática y cultural predispuestos a jugar bajo las reglas impuestas hacia 1978 y hacer valer el capital simbólico acumulado en las luchas previas. La mirada diacrónica del campo de la gran producción cultural y mediática argentina en los años setenta permite ver los procesos de ampliación, repliegue, crisis y recuperación que se llevaron a cabo y que no fueron otra cosa que luchas por la hegemonía, es decir, por definir la cultura legítima. Por su parte, el análisis sincrónico del campo posibilita distinguir las posiciones que lo estructuraban y a los sujetos que ocupaban dichas posiciones en determinado momento, permite construir el sistema de relaciones específico en el cual surgió HUM® así como también determinar el campo de lo decible (y lo no decible) y lo visible (lo no visible) socialmente.

HUM® fue un agente del campo editorial de la prensa y del humor gráfico, los cuales a su vez integran un espacio social más amplio como es el campo de la gran producción cultural y mediática. Desde fines de los años sesenta, la "cultura moderna" asociada a la *praxis* artística y la "cultura rebelde" ligada a la *praxis* política –como las caracterizó Sergio Pujol (2007)[26]– pasaron de ser posiciones en ámbitos restringidos de la cultura a ser opciones en el campo de la

[25] Bourdieu no descarta el concepto de campo para referirse a la coyuntura de la Revolución de 1848 en Francia, cuando entiende que hubo una "gran crisis del campo" o al nazismo y el estalinismo, casos límite de "regímenes decididos a someter el pensamiento libre" (2005: 287).
[26] Uso las categorías de Pujol pero reconociendo que la "cultura moderna" también implicó un tipo de rebeldía.

gran producción en donde imperaba la "cultura comercial", vinculada a la industria cultural y al mercado. El ingreso y la consolidación en el campo de la gran producción cultural de posiciones antes ajenas o marginales a él implicaron el despliegue de nuevas estrategias de diferenciación por parte de los distintos agentes. Asimismo, el hecho de que tensiones y pujas que antes eran inter-campo devinieran intra-campo.

Si las impugnaciones a la cultura masiva y a las industrias culturales solían provenir del exterior de dicho ámbito, a partir de entonces se tornaron estrategias de distinción al interior del mismo, lo cual implicaba una aceptación implícita de la sociedad y la cultura de masas como un estado de cosas irreversible. Si Umberto Eco ([1965] 1968) había distinguido entre "apocalípticos" e "integrados" ante la cultura de masas, siendo que "La imagen del Apocalipsis surge de la lectura de textos *sobre* la cultura de masas; [y] la imagen de la integración emerge de la lectura de textos *de* la cultura de masas" (1968: 13); en los años setenta, ambas imágenes se vislumbraban en los textos *de* la cultura de masas ya que el Apocalipsis había dejado de ser una posición de exterioridad con respeto a la cultura masiva. En otras palabras, los "apocalípticos" perdieron la lucha y tuvieron que reconocer la masividad de la cultura y de los medios de comunicación y se "integraron" a ellos, reproduciendo en su interior la misma dicotomía. De este modo, en el campo de la gran producción cultural y mediática había "integrados-apocalípticos" –con la ambigüedad y la contradicción que tal conjunción implica– e "integrados-integrados". Los primeros eran principalmente exponentes de la cultura "moderna" y "rebelde" y los segundos, de la "cultura comercial" y de las industrias culturales.

Apocalípticos e integrados son conceptos genéricos que Eco utiliza para reivindicar a la cultura masiva y reprobar la mirada crítica de los "apocalípticos". Es decir, los intelectuales –entre los cuales el máximo exponente es Theordor Adorno y la Escuela de Frankfurt– que consideran a la cultura de masas como "anticultura", como "una caída irrecuperable, ante la cual el hombre de cultura no puede más que expresarse en términos de Apocalipsis" (Eco, 1968: 12). Andreas Huyssen (2007) alude a esta oposición en términos de la "Gran División", esto es, la distinción categórica entre arte elevado y cultura de masas sostenida en contraposición a las vanguardias históricas y al posmodernismo, por el modernismo "a partir de una estrategia consciente de exclusión, una angustia a ser contaminado por su otro: una cultura de masas crecientemente consumista y opresiva" (2007: 5).

Los apocalípticos tienen una visión pesimista del hombre. Eco les achaca por un lado, la concepción dicotómica y maniquea que exalta al intelectual lúcido y en soledad contra el hombre masa inepto y manipulable; y por otro, que "no sólo reduce los consumidores a aquel fetiche indiferenciado que es el hombre masa, sino que –mientras lo acusa de reducir todo

producto artístico, aún el más válido, a puro fetiche– él mismo reduce a fetiche el producto de la masa" (1968, 24). En cambio, el integrado se caracteriza por una reacción optimista ante la cultura masiva. Si como dice la cita del epígrafe, el apocalíptico construye un "superhombre", este es contrario a *Superman*, el superhombre típico de los integrados. El superhombre del apocalíptico "opone el rechazo y el silencio a la banalidad imperante, nutrido por la desconfianza total en cualquier acción que pueda modificar el orden de las cosas" (Eco, 1968:15). Esta postura dice Eco, es una invitación a la pasividad igual a la que plantea *Superman* quien renuncia a todo proyecto que implique cambios radicales "convirtiéndose en ejemplo de una honrada conciencia ética, desprovista de toda dimensión política" (Ídem). De esta manera, Eco sugiere que consisten en dos modos distintos de llamar al orden.

En esta tesis, Eco aporta los conceptos de apocalípticos e integrados que aunque genéricos y polémicos contribuyen a entender y explicar la dinámica de la cultura masiva en la década del setenta y principios de los ochenta en Argentina, y en particular, la postura de HUM® frente a la cultura dominante bajo la dictadura militar. Como conceptos históricos, se puede comparar a grandes rasgos, dicha postura crítica con la asumida por la Escuela de Frankfurt, especialmente, la de Theodor Adorno (y con la excepción de la de Walter Benjamín) ante el avance de la masividad en la cultura bajo el régimen nazi en Alemania. En otras palabras, ante la pérdida violenta de la autonomía de los campos culturales y el aniquilamiento físico y simbólico de quienes ocupaban posiciones no afines a las oficiales en el marco de regímenes políticos totalitarios o dictatoriales; se favorece el predominio de interpretaciones dicotómicas sobre las relaciones entre cultura y política en las cuales se distinguen "integrados" o cómplices de los apocalípticos y resistentes.

Representación

> No hay práctica ni estructura que no sea producida por las representaciones, contradictorias y enfrentadas, por las cuales los individuos y los grupos den sentido al mundo que les es propio.
> Roger Chartier, *El mundo como representación*.

En HUM®, texto e imagen lograron un equilibrio bastante equitativo en sus páginas. Ambos debían estar estratégicamente elaborados para atraer al público lector a la vez que evitar la censura. Los textos e imágenes publicados en HUM® se enfrentaron y/o contradijeron a otras imágenes y textos, especialmente, aquellos que los militares y sus aliados civiles difundían y ponían en circulación tanto como los de la prensa escrita de aquellos años. Esto genera los

siguientes interrogantes: ¿qué se representaba en aquellas imágenes y en aquellos textos?, ¿qué sentidos ofrecían?, ¿cuáles fueron las posibilidades y los límites de estas representaciones?, ¿cuál fue el poder de estas imágenes y estos textos? y ¿qué tipo de relación tuvieron entre sí texto e imagen en HUM®? Como se dijo, esta tesis sigue el modelo que José Emilio Burucúa (2001) denomina agonal y que se torna agónico con los aportes de Michel Foucault. También toma la noción de hegemonía de Raymond Williams, que es cercana a los conceptos lucha de representación sostenido por Louis Marin y Roger Chartier y lucha simbólica sistematizado por Pierre Bourdieu. Todos reivindican la dimensión social y por lo tanto, las relaciones de poder y los conflictos sociales, imbricados en la construcción de los discursos y las imágenes como en la construcción simbólica y discursiva del mundo.

En este aparatado quiero detenerme en los aportes de Louis Marin y Roger Chartier para el análisis de las representaciones. Marin, de acuerdo con su filiación paradigmática y contrariando los postulados y definiciones del *linguistic turn*, entiende que la cultura es más que un entretejido de textos dando lugar, de esta manera, a analizar no sólo a aquellos sino también a las imágenes como objetos irreductibles. Para Marin como para Chartier, los artefactos culturales -textos e imágenes- deben ser tomados en sí mismos a partir de los conflictos particulares que generan y a través de los grupos sociales, culturales y políticos que se dan forma tras de sí. La teoría de la representación que postulan ambos los entiende como actores de la escena histórica y no como reflejo de ésta; les reconoce su materialidad -en su carácter de obra- y su relación dinámica con el mundo social. La irreductibilidad de los artefactos culturales implica que las imágenes y los textos se entiendan como dos formas de representación que mantienen entre sí intrincadas relaciones, sin llegar a confundirse. Ambos son irreductibles porque se exceden mutuamente. La imagen puede mostrar aquello no enunciable para la palabra como a la inversa, puede no representar todas las figuras del discurso. Esta irreductibilidad de lo visible a los textos deja en evidencia que cada forma de representación tiene una lógica propia de producción de sentido. Considerar a HUM® como artefacto cultural implica reconocer su materialidad, sus lectores manipulan un objeto y no textos e imágenes abstractos. Chartier se opone a "una definición puramente semántica del texto, hay que señalar que las formas producen sentido y que un texto estable en su escritura está investido de una significación y de un estatuto inéditos cuando cambian los dispositivos del objeto tipográfico que propone su lectura" (1995: 51). Y metodológicamente, propone "partir así de objetos, formas, códigos y no grupos" (1995: 53).

En cuanto al poder y eficacia de textos e imágenes, Marin indaga en los efectos de representación a partir de definir la representación en un doble sentido o función tributario del

Diccionario de Furetière de 1727. Por un lado, la representación muestra o hace presente una ausencia. Una cosa, una persona o un concepto pueden ser el objeto ausente que es sustituido por una imagen o texto capaz de representarlo adecuadamente. En estos casos, la representación "es el instrumento de un conocimiento mediato que hace ver un objeto ausente al sustituirlo por una 'imagen' capaz de volverlo a la memoria y de 'pintarlo' tal cual es" (Chartier, 1995: 58). La representación así entendida "postula una relación descifrable entre el signo visible y lo que significa" (Chartier, 2006: 79). Esta función de la representación, Marin la denomina la *dimensión transitiva* o *transparente* del enunciado por la cual toda representación representa algo. Se puede mencionar como ejemplo la representación política y jurídica. Por otro lado, la representación también significa "la exhibición de una presencia, la presencia pública de una cosa o persona" (Chartier, 1995: 58). En este caso, es la cosa o la persona misma la que constituye su propia representación al comparecer en público; el referente y su imagen son una única y misma cosa. Este sentido de la representación refiere en realidad a una autorepresentación, a un exhibir la propia presencia como imagen, "y construir con ello a quien la mira como sujeto mirando" (Chartier, 2006: 78). En este último acto la imagen procede a "la instrumentalización de la fuerza, el medio de la potencia y su fundación como poder" (Marin, 1993: 14[27]). Esta es la *dimensión reflexiva* o la *opacidad* enunciativa de la representación por la cual toda representación se presenta representando algo.

En otras palabras, la transparencia designa algo por fuera de la representación, en cambio, la opacidad tiene la capacidad de remitirse a sí misma, puede adquirir vida propia. Las dos acepciones de representación, que aparentemente se contradicen, deben entenderse como las dos caras de una misma moneda. Chartier aporta pistas al respecto cuando distingue tres tipos de relaciones que los sujetos individuales y colectivos mantienen con el mundo social, comprendidas todas en la noción de representación social de Marin:

> en primer lugar, las operaciones de recorte y clasificación que producen las configuraciones múltiples mediante las cuales se percibe, construye y representa la realidad; a continuación, las prácticas y los signos que apuntan a hacer reconocer una identidad social, a exhibir una manera propia de ser en el mundo, a significar simbólicamente una condición, un rango, una potencia; por último, las formas institucionalizadas por las cuales 'representantes' (individuos singulares o instancias colectivas) encarnan de manera visible, 'presentifican', la coherencia de una comunidad, la fuerza de una identidad o la permanencia de un poder (Chartier, 2006: 83-84).

[27] La mayor parte de la obra de Louis Marin no ha sido traducida al castellano, en este caso, originalmente sostiene: "Pouvoir de l'image? Effet-représentation au double sens (...), de présentification de l'absent –ou du mort- et d'autoreprésentation instituant le sujet de regard dans l'affect et les sens, l'image est à la fois l'instrumentalisation de la force, le moyen de la puissance et sa fondation en pouvoir" (Marin, 1993:14).

Estas relaciones presuponen como condiciones el conocimiento del signo como tal, separado de aquello significado, y la existencia de convenciones que estipulan la relación del signo con el objeto (Chartier, 1995). Por lo tanto, el desconocimiento de alguna de estas dos condiciones puede conducir a la incomprensión de la representación.

A partir de la concepción de representación anteriormente expuesta, Marin indaga en los dispositivos de representación, es decir, aquellos mecanismos a través de los cuales toda representación se presenta representando algo (*dimensión reflexiva*). Para Marin, esta dimensión de la representación tiene como trasfondo la transformación de la fuerza en potencia y es su interés por dar cuenta de los mecanismos por los cuales de produce esta transformación lo que lo acerca a Michel Foucault y a los marxistas heterodoxos, como Antonio Gramsci y Raymond Williams que entienden que toda dominación que pretenda perdurar en el tiempo necesita volverse hegemonía. Chartier, retomando a Marin, se refiere a luchas de representación o luchas simbólicas donde se ha dejado a un lado la violencia física, el uso de la fuerza, para tomar a las representaciones como armas a partir de las cuales se tejen "estrategias simbólicas que determinan posiciones y relaciones y que construyen, para cada clase, grupo o medio un ser-percibido constitutivo de su identidad" (1995: 57). Para Marin es el dispositivo representativo el que "opera la transformación de la fuerza en potencia, de la fuerza en poder, y esto dos veces, por una parte al modalizar la fuerza como potencia y por la otra al *valorizar* la potencia como estado legítimo y obligatorio, justificándola" (Citado por Chartier, 2006: 85[28]). Esta transformación de la fuerza no implica que esta desaparezca sino que asume nuevas características como dominación simbólica. La representación puede ser tomada como lo real, los signos visibles pueden ser considerados como "índices seguros de una realidad que no lo es. Así encubierta, la representación se transforma en máquina de fabricar respeto y sumisión, es un instrumento que produce una coacción interiorizada necesaria allí donde falla el posible recurso de la fuerza bruta" (Chartier, 1995: 59).

Un poder político o un grupo social proponen y ponen en circulación representaciones de sí mismos y del mundo que los rodea, el crédito otorgado o negado que puedan adquirir depende de la autoridad del primero y el prestigio del segundo (Chartier, 2006). En cualquiera de los dos casos, aunque es más evidente cuando se niega el crédito a determinadas representaciones, se está ante un apartamiento –*écart*, según la palabra francesa–, esto es, apropiaciones diferenciadas por parte del espectador o lector que dejan en evidencia que el mecanismo que busca su manipulación es deficiente o no genera el efecto de sentido deseado.

[28] Originalmente en Marín, L. (1981): "Introduction. Les trois formules" en *Le portrait du roi.* París: Éditions de Minuit. p.11. El resaltado no es mío.

Migración

Como se señaló, en sus inicios HUM® ocupó los márgenes del campo de la gran producción periodística y cultural debido a su género el humor gráfico. Como sostiene Michel de Certeau, "cada cultura prolifera sobre sus márgenes, se producen irrupciones, a las que se designa como 'creaciones' relativas a los estancamientos. Burbujas que brotan de las ciénagas" ([1974] 2004: 196). HUM® se caracterizó por jugar con y en los límites de la cultura dominante así como también desafiar y traspasar los límites de la censura. La acción dominante de la cultura "se detiene sobre los bordes de un mar. Esta frontera móvil separa los hombres del poder y a 'los otros'" (2004: 195). En términos teóricos y metodológicos, HUM®

> existe en el intersticio o el margen en el que obra, sin dejar de estar bajo la dependencia de las leyes sociales, psicológicas, lingüísticas. Insinúa un desborde, un exceso, y por eso mismo una falla en el sistema del cual recibe su aporte y sus condiciones de posibilidad. Un día se produce en un espacio construido. Desplaza su equilibrio, sin escapar a él, sin embargo. Aquí, hay un juego. Es la pirueta de una bufonería: una diversión, una trasgresión, un traspié 'metafórico', un pasaje de un orden a otro (De Certeau, 2004: 198).

Desde esos márgenes, HUM® representa la migración de la credibilidad. La metáfora de la migración contribuye a una mejor comprensión de la experiencia de HUM® porque hace referencia a la pérdida de adhesión por parte de los sujetos a aquellas instituciones que antes les resultaban creíbles y con autoridad. La migración es producto de una situación de sometimiento y dominación que despoja a las instituciones de sentido. Según De Certeau, hay situaciones en las cuales el sentido ha "tomado el camino del exilio[29]" (2004: 26). Bajo la última dictadura militar, varias y diversas instituciones han asistido a la partida de la adhesión de los sujetos: "Monumentos en los cuales los titulados conservadores, al ocuparlos, piensan resguardar la verdad, son otras tantas instituciones que aparecen abandonadas por aquellos que, precisamente, se quieren fieles a una exigencia de conciencia, de justicia o de verdad" (De Certeau, 2004: 26). HUM® reunió a los emigrados, a quienes expresaban el fin de la adhesión a las propuestas de orden de las Fuerzas Armadas (además de a quienes nunca adhirieron). Estos fueron los lectores de la revista, los entrevistados, los colaboradores y los integrantes del equipo de redacción. Esta tesis considera que HUM® se fue constituyendo en una publicación migrante, en ella se alojó, siguiendo la metáfora decertosiana, el sentido *exiliado* de otras instituciones.

[29] La palabra exilio aquí –como en el uso que se le atribuye líneas más abajo- es en un sentido metafórico, no alude a la experiencia del exilio que miles de argentinos debieron emprender bajo la dictadura o antes de ésta.

Louis Marin y Roger Chartier, como también Michel De Certeau, se han referido a estos procesos en términos de distanciamiento o apartamiento (*écarts*). Esto significa que si bien, por un lado, están los dispositivos de poder, de representación y los modos del hacer creer; no se puede ignorar que, por otro lado, los sujetos -individuales o colectivos- establecen *écarts* con respecto a aquellos dispositivos que intentan someterlos. Como señala Burucúa al respecto,

> una vez halladas las articulaciones entre cada 'representación' y la matriz social donde ésta se originó, tales *écarts* – creen tanto Chartier como Marin– nos permiten decir y conocer algo acerca del subsuelo material de la violencia, acerca de las relaciones que determina el dominio de algunos sujetos sobre los cuerpos ajenos, acerca de lo que quizás podríamos llamar el núcleo duro de la realidad (2001: 26).

Esta doble perspectiva -los dispositivos de poder y los apartamientos que éstos generan- aparece en la obra de Michel de Certeau si se lee como complemento a la de Michel Foucault, es decir, si uno es leído a la luz del otro[30]. Foucault en *Vigilar y castigar* ([1975] 1999) sugiere una "microfísica del poder" por la cual "dispositivos" de poder desarrollan la capacidad de "vampirizar" las instituciones y "reorganizar en secreto el funcionamiento del poder: procedimientos técnicos 'minúsculos' que, al jugar con los detalles, ha redistribuido el espacio para hacerlo el operador de una 'vigilancia' generalizada" (De Certeau, 2000: XLIV). Si bien, Foucault reconoce la importancia de las resistencias a esta forma de ejercicio del poder, no se detiene en el análisis de ellas, siendo De Certeau quien contribuye con su análisis a partir de considerar que:

> Si es cierto que por todos lados se extiende y se precisa la cuadrícula de la 'vigilancia', resulta tanto más urgente señalar cómo una sociedad entera no se reduce a ella; que procedimientos populares (también minúsculos y cotidianos) juegan con los mecanismos de la disciplina y sólo se conforman para cambiarlos; en fin, qué 'maneras de hacer' forman la contrapartida, del lado de los consumidores (o ¿dominados?), de los procedimientos mudos que organizan el orden sociopolítico (Ídem).

Ambos reconocen la imposibilidad de entender al poder y la dominación como omnipotencia y omnipresencia. De Certeau convoca a echar luz sobre las operaciones opacadas de reapropiación que proliferan en la vida social, es decir, sobre "las formas subrepticias que adquiere la creatividad" de grupos e individuos atrapados dentro de las redes de poder (2000: XLV). De esta manera, su aporte permite avanzar en la indagación del lugar de la cultura bajo condiciones sociopolíticas de dictadura. En *La cultura en plural* (1974 [2004]) reflexiona sobre

[30] Con esta lectura en clave de complementariedad entre De Certeau y Foucault se evita caer en lo que Beatriz Sarlo llamó el "uso adaptativo de Michel de Certeau" (2001: 216) que abre un escenario extremadamente optimista donde ya no existiría manipulación alguna. Sarlo advierte: "Ni el pueblo ni los letrados se salvan del círculo hermenéutico: se hace lo que se puede con lo que se tiene a mano o se conoce, con lo que se ha tenido y se ha conocido antes..." (2001: 218).

los caminos plurales que adopta la cultura común para escapar a los dominadores y cómo aquellos constituyen figuras posibles de una invención social en las que está siempre implicado un gesto político. Louis Marin también habilita esta doble perspectiva en su teoría de la representación. Si bien, hay dispositivos representativos que buscan establecer límites, condicionar o someter al lector o espectador, estos últimos pueden ser capaces de establecer distancias o *écarts* con respeto a aquellos dispositivos dejando en evidencia que la dominación y la sujeción nunca son totales. Los dispositivos de representación son eficaces y sumamente poderosos en cuanto son disimulados, es decir, en cuanto que ocultan la violencia y la fuerza sobre la cual se erigieron y se sostienen. El desmantelamiento de los mismos, por lo tanto, les resta eficacia al quedar en evidencia aquella fuerza. Son los "oros", los emigrados, los descreídos, los dominados o subalternos quienes dejan en evidencia la fuerza y la violencia que se esconde bajo los mecanismos de representación oficiales.

Risa

La revista HUM® llevó ese nombre en función de una decisión estratégica y defensiva cuya finalidad fue evitar una posible clausura. Dicha decisión se basaba en una definición implícita del humor que lo reduce a un trivial entretenimiento o en la concepción amplia e imprecisa del humor gráfico utilizada por la prensa por ejemplo al titular esa sección particular en el cuerpo del diario o revista. La elección del nombre por parte de Cascioli para su nuevo proyecto editorial era, como dice Juan Sasturain, "casi una salvedad, una marca que avisa, abre el paraguas sobre su contenido, se cura con salud: esto es "humor" (no otra cosa). Un gesto defensivo ante la posible represión una declaración paradójica de posesión legal" (1998: 366). Pero también era una declaración de autoridad y de propiedad hacia el interior del campo del humor gráfico. Cascioli se apropiaba del genérico, su revista era "el" humor y estaba registrado. En cualquier caso, el humor que se desplegó en las páginas de la revista fue más que simple entretenimiento. HUM® promovió principalmente una risa satírica, es decir, lo cómico fue utilizado como arma contra un enemigo. Ahora bien, ¿qué significa esto?, ¿qué habilita la risa satírica?, ¿cómo la risa satírica se convirtió en un espacio crítico bajo la dictadura militar? En otras palabras, ¿cuáles son las características de esta risa que pueden convertirla en un recurso estratégico bajo condiciones sociopolíticas marcadas por la falta de libertad de expresión, la permanente presencia del terror y la sistemática imposición del miedo y el olvido?

Para Sigmund Freud ([1905] 1986), la sátira es un recurso de lo cómico como la caricatura, la parodia, la ironía, el travestismo y su contrapartida, el desenmascaramiento. Y,

para el padre del psicoanálisis, lo cómico junto al chiste y al humor funciona como recurso anímico que genera una ganancia de placer a partir de mecanismos basados en un aspecto económico. En lo cómico lo que un sujeto se ahorra es un gasto de representación, de investidura[31]. De esto modo, la sátira genera placer al exponer a la degradación a un otro exaltado. Es así que puede ser considerada rebelde y como expresión de un sentimiento de superioridad que uno se adjudica con relación a ese otro que degrada.

Para Peter Berger, la sátira es una forma de lo cómico que se caracteriza por "El uso de lo cómico en un ataque que forma parte de un programa del que la esgrime. Dicho de otro modo, en la sátira, la intención agresiva se convierte en motivo central de la explicación cómica. Todos los elementos de lo cómico se funden entonces, en cierto modo, para constituir un arma" (Berger: 255). El hecho de que estén involucrados todos los elementos de lo cómico, alude a la advertencia que Burucúa hace cuando señala que las formas de la risa no se presentan de modo puro, sus fronteras son porosas y se contaminan unas a las otras:

> sobre todo la satírica, que parecería tener el carácter de un centro de gravedad universal de lo cómico. No habría risa, pues, que no tenga una carga de crítica de la sociedad y de las costumbres. Pero al mismo tiempo, la recíproca es verdadera: toda risa satírica, por mordaz y destructora que se quiera, se impregna del sentido reparador y cicatrizante que posee la carnavalesca y deja que asome, aunque no sea sino un atisbo, la esperanza de vislumbrar lo sublime, lo no condicionado por el dolor y la muerte (2007: 53).

Es en este terreno resbaladizo de lo cómico donde se mueve la risa promovida por la revista HUM® bajo la dictadura militar. Burucúa define a la risa "satírica y crítica" como aquella "que ataca sin violencias físicas ni injurias a los poderosos en el gobierno, en la vida intelectual y en la religión, a los políticos, los eruditos, los sacerdotes; ella lo hace sin demasiadas esperanzas, pues a menudo le basta la alegría pasajera que produce en los cuerpos y las almas" (2007: 51).

Por su parte, Berger acude a Northrop Frye para definir la sátira, la cual caracteriza como "ironía militante". Frye considera que la sátira depende de estar de acuerdo sobre la indeseabilidad del objeto de ataque entre quien hace el trabajo satírico y su público. Berger discute con esta idea, "no es necesario que el público esté de acuerdo de antemano con el satírico. La sátira también puede ser educativa: los esfuerzos del satírico pueden tener como resultado que el público acabe comprendiendo la indeseabilidad de lo atacado" (1999: 256).

En todo caso, se coincide en que la sátira tiene un carácter fugaz debido a que está condicionada por su contexto social; aunque Berger le reconoce al mismo tiempo un carácter trascendente en tanto "trasmite un sentimiento de liberación que rebasa el momento histórico

[31] Freud entiende que "El placer del chiste surge de un gasto de inhibición ahorrado; el de la comicidad de un gasto de representación (investidura) ahorrado y el del humor de un gasto de sentimiento ahorrado" (1986: 223).

concreto" (1999: 257). Por último, la sátira si bien asistió a un proceso de secularización no deja de estar asociada a la magia, para sus víctimas "sigue siendo una maldición y sus efectos sobre los individuos contra los cuales se dirige pueden ser en verdad muy destructivos" (1999: 259).

La sátira se puede expresar a través de diversos modos. La caricatura es el modo en que se expresa visualmente y ha demostrado ser un instrumento eficaz para el ataque político. En su forma literaria, siempre incluye la ironía que "vuelve siempre los puntos fuertes del adversario en su contra y los transforma así, en debilidades. Una versión eficaz de este método es la parodia, en la cual se utilizan contra el adversario sus propias palabras" (Berger, 1999: 260)

Imagen y texto

La caricatura ocupó un lugar destacado en HUM®, fue su modo de presentarse en sociedad ya que sus tapas eran retratos caricaturescos pero también se recurrió a ella en muchos *cartoons*, tiras cómicas e historietas publicados en el interior de la revista. ¿Qué caracteriza a estas imágenes? La técnica de la caricatura al servicio de tendencias hostiles (políticas), puede "volver cómica a una persona para hacerla despreciable, para restarle títulos de dignidad y autoridad" (Freud, 1986: 180). La caricatura presenta como ordinario aquello que pretende ser extraordinario, solemne y con autoridad, lo que genera que el productor (el caricaturista) como el consumidor (el lector/espectador) de este recurso no necesite guardar la compostura frente a aquello que es caricaturizado. Esto se debe a que ambos hacen un ahorro en "el plus de gasto de la compulsión de solemnidad. La comparación que llevan adelante entre el modo de representar caricaturesco y aquel cotidiano crea la diferencia de gasto que puede ser descargada por la risa" (Freud, 1986: 191).

La caricatura y sus características específicas han sido objeto de estudio de los historiadores y teóricos del arte, entre los cuales sobresale Ernst Gombrich. Las imágenes cómicas, a diferencia de otras formas de producir efectos cómicos, se desarrollaron tardíamente en la historia de la humanidad. Según la hipótesis de Gombrich, tuvo que desarrollarse completamente el arte realista para dar lugar al retrato-caricatura, esto es, a la distorsión cómica de un individuo. Este tardío surgimiento de la caricatura se debe a que "el arte pictórico ha sido considerado demasiado sagrado como para tener como propósito incitar la risa" ([1940] 2001: 1). Con este mismo argumento se ha relegado al arte cómico a un lugar marginal entre los eruditos del arte, sin embargo, Gombrich reconoce el aspecto positivo de esta marginalidad: "El

arte cómico siempre se consoló con una posición como de Cenicienta: dejada de lado por los dogmáticos y amada por el público. De esta manera disfrutó una libertad negada por el gran arte" (2001: 4).

En el siglo XVII, la caricatura se ha definido como "el método de hacer retratos que aspira a la máxima semejanza del conjunto de una fisonomía, al tiempo que se cambian todas las otras partes componentes. (...) [Sirven] para probar que las imágenes artísticas pueden ser convincentes sin ser objetivamente realistas" (Gombrich, 1996: 15-16). El efecto de simplificación de la caricatura reside en el desajuste visual que, generalmente, se apoya en el humor que el dibujante crea entre la experiencia del espectador y los rasgos de la figura que caracteriza. Gombrich reconoce el aporte de Freud en cuanto a los efectos psíquicos de la caricatura y, en ese sentido, señala que "el secreto de una buena caricatura [es] ofrecer una fisonomía una interpretación que nunca podremos olvidar y que la víctima parecerá acarrear siempre, como un embrujado" (1982: 297). HUM® ha explotado ingeniosamente el recurso de la caricatura, sus caricaturistas exageraban y distorsionaban aquellos aspectos de personas y de objetos investidos de autoridad y solemnidad.

La relación entre el caricaturista y su público retoma la discusión entre Frye y Berger antes señalada. Para Freud, la caricatura como toda forma cómica habilita una relación de involucramiento entre el dibujante y el lector/espectador, ya que es en este en quien se cumple el efecto de la caricatura, esto es: la producción de placer. Ese involucramiento es, para Freud, en carácter de cómplice en contra de un enemigo al que se torna cómico al exponerlo rebajándolo, volviéndolo inferior y despreciable. Laura Malosetti Costa da cuenta de esta complicidad en términos de cohesión:

> Aún las caricaturas más feroces no tienen como objetivo principal atacar o provocar la violencia sino más bien cohesionar y tranquilizar a quienes ya están convencidos, estableciendo conexiones entre lo familiar y lo no familiar. El caricaturista juega con las metáforas, produce metáforas visuales a partir de imágenes reconocidas y reconocibles para opinar, para provocar la risa a partir de un pacto con sus lectores/espectadores (2002: 3).

La caricatura política cumple esta función a partir del dibujo que puede expresar un sentido opositor y hasta moral de una determinada situación o actor político. El caricaturista podría así ser considerado un sujeto peligroso ya que:

> nos ha enseñado a verlo de manera novedosa, a verlo como una criatura ridícula. Esto es la verdad de fondo y el objetivo oculto detrás del arte del caricaturista. [...] Con un par de líneas puede desenmascarar al héroe público, reducir sus pretensiones y hacer un stock gracioso de él. Contra este hechizo hasta el más poderoso queda impotente (Gombrich, 2001:6).

Pero también, el caricaturista político puede ser un cronista de la época ya que la caricatura política está ligada al tiempo y al lugar en que fue realizada, lo que hace necesario explicarla, describirla y contextualizarla para que adquiera sentido y resalte lo que no surge a la vista. En palabras de Eduardo Romano "La caricatura es arte de circunstancias, la caricatura pierde vigencia rápidamente o se convierte en un auxiliar de la información histórica en tanto crónica informal y expresiva de una época, un lugar, un proceso" (1990: 89-90). También Gombrich percibe esta característica, y dice al respecto: "Si hay un tipo de imagen que se queda muda sin ayuda del contexto, el texto y el código, es la caricatura política. Su sentido quedará inevitablemente perdido para quienes no conozcan la situación que comenta" (2004: 57). Sin embargo, esto puede conllevar el peligro de reducirlas a un simple reflejo del contexto en que fueron realizadas.

En 1855, Charles Baudelaire distinguía dos dimensiones de valor de la caricatura que se relacionan con el doble sentido de la representación propuesto por Louis Marin: por un lado, *un valor transitorio*, como lo denomina Laura Malosetti Costa (2002), es decir, lo cómico fugitivo centrado en la vigencia del hecho que representan; por otro, un valor *permanente* (Malosetti Costa, 2002), esto es, la caricatura artística entendida como aquella capaz de contener un elemento misterioso, duradero, eterno. Dar cuenta de ambas dimensiones, que remiten al carácter fugaz y trascendente antes señalado por Berger, permite evitar que la imagen cómica quede reducida a un simple "auxiliar", como señala Romano y pueda considerársela protagonista de la historia. El carácter doble de la caricatura, siguiendo a Baudelaire, presupone un juego significante entre el dibujo y la idea, "el dibujo violento; la idea mordaz, velada" ([1855] 1988: 22). La mirada peyorativa del autor francés con los "espíritus ingenuos" incapaces de establecer dicha ambivalencia significante no impide, tener en cuenta ciertas claves socioculturales para su legibilidad política. No porque ellas sean la garantía de un sentido único, ni siquiera garantizado por los modos en que palabra e imagen buscan anclar los efectos de la caricatura sino porque, a la manera del planteo freudiano, se requiere la sanción (política) de la caricatura para que su consumo no recaiga exclusivamente en lo estético.

Por último, no se puede pasar por alto los aportes de la semiótica y del análisis del discurso que lo entienden como géneros discursivos en el sentido definido por Bajtin (1982) o más precisamente, como género mediático en el caso de Oscar Steimberg (2001). En HUM®, texto e imagen debían indefectiblemente provocar de manera eficaz e infalible la risa o la sonrisa en el lector y para ello cada soporte tiene sus características específicas así como también la combinación de ambos, es decir, el humor gráfico, la tira cómica y la historieta. En efecto, las reflexiones sobre la historieta son abundantes, no así aquellas dedicadas al humor

gráfico. Jorge Rivera, desde los estudios de las culturas populares, entiende que el humor gráfico es:

> territorio evasivo, terreno de las 'entre líneas', de la indirecta 'alusión' al contexto, de los límites rígidos y paradojalmente extensibles, ya que se puede hablar simultáneamente o sucesivamente de su carácter hedonístico, provocativo, crítico, lúdico, gratuito, enmascarador, catártico, sustitutivo, reflexivo, analítico, compensador, etc., con una permisividad que admite los más variados y contrapuestos enfoques (1981: 116).

Como se mencionó ya en esta introducción, Néstor García Canclini (2007) presenta a la historieta como un género impuro, híbrido y en esta definición se puede sumar al humor gráfico.

Por su parte, Oscar Steimberg (2001) aboga por una definición acotada del concepto de humor gráfico en tanto género mediático e indaga en sus rasgos enunciativos diferenciales: en el hecho de que "tiene voz, no muestra su cuerpo ni su rostro y hasta puede no decir su nombre" (2001:106). Steimberg habla de un borramiento de la figura de autor, en cambio, Florencia Levín (2009) prefiere llamarlo complejización de tal figura. Para Steimberg, en el humor gráfico –que incluye la caricatura y la historieta humorística- la imagen de autor aparece despersonalizada por cuatro razones:

> 1. por su condición no presencial; 2. por la articulación del dibujo impreso con otros textos de la publicación en que se inserta […]; 3. por el efecto de enunciación institucional del contexto-soporte en su conjunto (el diario, la revista); y 4. por el cotidiano y repetido emplazamiento de género (con sus metatextos) del dibujo de humor impreso lo que presupone un enunciador-operador que cumple con un rol socialmente definido, limitado y previsible (2001: 107).

Levín, quien analiza el humor gráfico en el diario Clarín, sostiene que allí "existe una importante impronta autoral: todas las tiras y *cartoons* están firmadas y por lo tanto sostenidas por la figura del autor, que por otro parte, es un personaje con un prestigio personal consolidado con anterioridad…" (2009: 29). Esto mismo ocurre en caso de HUM®, con la cual Clarín compartía varios de sus humoristas. Más allá de esta aclaración, el autor en el humor gráfico debe resistir la despersonalización del medio y eso es posible cuando el sufrimiento o la carencia del *yo*, que es lo que pone en funcionamiento el mecanismo del humor, "aparece asumida por una imagen de autor que se confunde, enunciativamente, con un segmento sociocultural definido, que siempre es estilístico", es decir, como "una *manera de hacer* grupal" (Steimberg, 2001:109. En itálicas en el original). Este segmento se va a implicar en el efecto enunciativo del producto humorístico si surge de éste una imagen de autor que simultáneamente represente y sea representado por aquel. Es decir, el dibujo o la frase humorística es una especie de autorretrato para el grupo en cuestión en el que queda expresado esa *manera de hacer* que puede ser la asunción de cierta moda, de ciertos modos de intercambiar información o de sufrir y

socializar problemas sociales, políticos y económicos. Es aquí donde se hace presente la complicidad inherente al trabajo humorístico.

Se va a dar cuenta de ese segmento sociocultural a través de la propuesta teórico-metodológica que planteó Eliseo Verón con el concepto de "contrato de lectura", el cual permite determinar la especificidad de un medio de prensa a partir de "hacer resaltar las dimensiones que constituyen el modo particular que tiene de construir su relación con sus lectores" (Verón, 1985: PAG).

Si el concepto de campo permite dar cuenta de las condiciones sociales de producción y recepción de HUM® y las demás publicaciones periódicas en clave diacrónica y sincrónica; la noción "contrato de lectura" permite aprehender la especificidad de cada soporte mediático y explicar su éxito o fracaso. En efecto, según Eliseo Verón, el éxito de una publicación se mide por su capacidad de:

> proponer un contrato que se articule correctamente a las expectativas, motivaciones, intereses y a los contenidos del imaginario de lo decible visual; hacer evolucionar su contrato de lectura de modo de 'seguir' la evolución socio-cultural de los lectores preservando el nexo; modificar su contrato de lectura si la situación lo exige, haciéndolo de una manera coherente (1985:2-3).

Verón sostiene que es el análisis del discurso más que el análisis de contenido aquello que permite dar cuenta del contrato de lectura que determinado medio de comunicación masivo le propone al lector. Y el estudio de dicho contrato de lectura implica,

> todos los aspectos de la construcción de un soporte de prensa, en la medida en que ellos construyen el nexo con el lector: coberturas, relaciones texto/imagen, modo de clasificación del material redactado, dispositivos de 'apelación' (títulos, subtítulo, copetes, etc.), modalidades de construcción de las imágenes, tipos de recorridos propuestos al lector (por ejemplo: cobertura–índice de temas–artículo, etc.) y las variaciones que se produzcan, modalidades de compaginación y todas las otras dimensiones que puedan contribuir a definir de modo específico los modos en que el soporte constituye el nexo con su lector (Verón, 1985: 6)

Asimismo, el análisis debe contemplar la regularidad de aquellas propiedades; la diferenciación con respecto a otros soportes y la sistematicidad de las propiedades exhibidas por cada uno de ellos.

Objetivos e hipótesis

El objetivo general de la tesis es analizar las relaciones entre cultura y política a partir del lugar de lo cómico en las estrategias de disidencia y oposición a la dictadura militar desde la experiencia particular de la revista HUM® entre 1978 y 1983. Este objetivo implica ofrecer una

interpretación sociológica e histórica de la relación dictadura (política) y cultura en Argentina durante la coyuntura 1978-1983, a partir de la oposición cultural y política ofrecida por la revista HUM®.

Los objetivos específicos son: 1. Analizar las condiciones sociales e históricas de producción y circulación de la revista HUM®; es decir, su relación y posicionamiento con respecto al campo de la gran producción cultural y mediática argentina en general y de la prensa humorística en particular, en una perspectiva diacrónica como sincrónica. 2. Describir y analizar el proyecto editorial o contrato de lectura, así como también sus continuas reformulaciones, de HUM® y de las publicaciones humorísticas que la antecedieron o fueron contemporáneas a ella. 3. Definir y caracterizar el tipo de risa que la revista promovió desde sus textos e imágenes para identificar de quién se ríe y a quién hace reír. 4. Describir y analizar las representaciones cómicas y no cómicas que la revista puso en circulación a partir de los textos e imágenes que aludieron, por un lado, al proyecto fundacional de la dictadura militar, y por otro, al comportamiento de los distintos sectores sociales en relación a aquellos. 5. Identificar las estrategias discursivas y gráficas, textuales y visuales, satíricas y "serias" que empleó, por un lado, para evitar la censura, la clausura de la revista y escapar a la represión; y por otro lado, para convencer y generar las adhesiones entre sus pares y del público a los fines de ampliar el círculo de lectores. 6. Caracterizar y analizar la nueva estructura de sentimientos que HUM® contribuyó a dar forma y a cristalizar en una posición alternativa en el campo de la gran producción cultural, dando cuenta de las redes culturales que se plasmaron en la revista y los recorridos migratorios de la credibilidad, específicamente, la pérdida de adhesión a las diversas instituciones del Proceso.

La hipótesis, basada en los objetivos planteados, es la siguiente: en la coyuntura de la última dictadura militar argentina, la revista HUM® colocó a la cultura en un lugar políticamente central entre las estrategias de lucha y oposición a la dictadura militar. Asimismo, fue central su tarea en la recuperación de la polifonía social y en la erosión de la histórica legitimidad de las Fuerzas Armadas como actor político. Desde sus inicios HUM® contribuyó, por un lado, a socavar los valores y a obstaculizar las transformaciones que militares y civiles aliados intentaban imponer y, por otro, a gestar una posición cultural y política alternativa a las opciones dominantes. Para todo esto la sátira política a través de la caricatura y el humor gráfico se constituyó en un recurso fundamental por su carácter crítico pero a la vez ambiguo y esquivo, así como también por su capacidad cohesionante.

Las hipótesis secundarias son, por un lado, que el año 1978 significó una primera distensión de los mecanismos represivos de la dictadura militar que habilitó ciertos resquicios

por donde se filtró HUM®, una nueva publicación satírica y el año 1981, una segunda, que contribuyó a consolidar aquello que había surgido previamente y a generar nuevas experiencias. HUM® surgió en los espacios periféricos e intersticiales del campo cultural y desde allí contribuyó a la creación de condiciones de posibilidad para identidades y subjetividades novedosas que se atrevieron a reírse, burlarse y reflexionar sobre aquello que el PRN quería imponer como hegemónico. La revista comenzó a construir mensajes alternativos donde otras formas de ser, sentir y expresarse, distintas a las oficiales y oficiosas, eran legítimas. Por otro lado, la posición política y cultural que se gestó en HUM® tiene antecedentes en las revistas de humor gráfico previas, en especial en *Satiricón*, *Chaupinela* y *El Ratón de Occidente* en las cuales participaron muchos de los colaboradores de HUM®.

Delimitación del objeto de estudio

Esta tesis tiene como objeto de estudio a la revista HUM® en el período comprendido entre junio de 1978 cuando se lanzó su primer número y diciembre de 1983[32] cuando editó su número ciento diecinueve y la sociedad argentina retornó al Estado de derecho producto de la redemocratización política que permitió la asunción como presidente de Raúl Alfonsín, electo en octubre de ese año. El cambio en las condiciones sociales de producción y recepción de los artefactos culturales que la democracia inauguró permiten entender que una nueva etapa se inició para HUM® y para todo el campo de la gran producción mediática y cultural que como tal no será analizado en esta tesis. No es fácil hacer una periodización de la experiencia de HUM® entre 1978 y 1983, el gradualismo con que se hicieron los cambios en su contrato de lectura dificultan la tarea.

No obstante, el principal clivaje en la experiencia de HUM® con vistas a transformarse en una publicación seria y política se produjo en 1981 cuando se anudan varios cambios. Uno de los más importantes fue la incorporación a la redacción del periodista Enrique Vázquez quien inauguró una columna de análisis político con el objetivo explícito de definir la posición política de la revista. Esta incorporación simultáneamente se reforzó y profundizó con la decisión de entrevistar a líderes político-partidarios en la sección reportajes a cargo de Mona Moncalvillo. La mayor politización de HUM® fue acompañada con el refuerzo del carácter serio y crítico de la revista y con la incorporación a su *staff* de personalidades destacadas de la cultura y el periodismo que se demostraron afines a su proyecto editorial. De este modo, en 1981 cambió

[32] La revista HUM® se publicó hasta 1999 y esta tesis se circunscribe a analizar el período que corresponde a la dictadura militar.

el perfil de los nuevos colaboradores. También en 1981, HUM® tuvo un salto cuantitativo en sus ventas y Ediciones de la Urraca cambió de sede, pasó a una redacción más amplia lo cual la consolidaba como empresa editorial así como también se afirmaba una división del trabajo netamente profesional en la redacción. Por último, la novedad que HUM® presentó a partir de mayo de 1981 estuvo estrechamente vinculada con el devenir de la dictadura militar. En marzo de ese año el general (R) Roberto Viola reemplazó en la Presidencia de la Nación al general (R) Videla, así como también fue relevado Alfredo Martínez de Hoz del ministerio de economía, todo lo cual había generado expectativas de mayor distensión en los mecanismos represivos de la dictadura militar. Después de la derrota en la Guerra de Malvinas y con vistas a las elecciones que permitirían el retorno a la democracia, Enrique Vázquez cobró mayor protagonismo en HUM® a la vez que la revista se consolidó en una posición políticamente central, como la revista política y seria de humor que "supera ampliamente la mediocridad general". Los dos períodos en la historia de la revista, 1978- (abril) 1981 y (mayo) 1981-1983, tuvieron puntos de inflexión intermedios en los cuales se fue ajustando el contrato de lectura y se produjeron ciertos movimientos en el equipo de redacción de la revista.

Estrategia metodológica

Esta tesis se inscribe metodológicamente dentro del paradigma epistemológico comprensivo e inductivo. Ofrece un análisis socio-histórico que reconoce las relaciones recíprocas entre estructura y proceso y entre estructura y sujeto así como también combina un análisis diacrónico con otro sincrónico tributario de las propuestas teórico-metodológicas de Pierre Bourdieu y Raymond Williams ya expuestas. El diseño de la investigación está basado en una estrategia metodológica mixta, con un predominio del método cualitativo. Las técnicas de recolección de información cualitativa fueron el análisis documental y las entrevistas a informantes clave.

En el primer caso, las unidades de información relevadas fueron, en primer lugar, las publicaciones periódicas que fueron anteriores o contemporáneas a HUM® a los fines de construir su historia, caracterizar el contrato de lectura propuesto por cada una de ellas, definir el tipo de risa que promovieron y a grandes rasgos, analizar las representaciones visuales y textuales e identificar la estructura de sentimientos vigentes en ellas todo lo cual contribuye a dilucidar las condiciones sociales e históricas de producción y circulación de HUM® desde una perspectiva diacrónica. Se indagó en los veintiséis números de *Satiricón* editados entre noviembre de 1972 y agosto de 1974 y entre diciembre de 1975 y marzo de 1976; los veinte

números de *Chaupinela* publicados entre noviembre de 1974 y noviembre de 1975; treinta y cinco números de *Mengano* editados entre septiembre de 1974 y agosto de 1976; ciento dieciséis números de *Hortensia* publicados entre agosto de 1971 y diciembre e 1983; cincuenta y siete números de *Tía Vicenta* editados entre 1976 y 1979; cuarenta y ocho números de *El Ratón de Occidente* editados entre mayo de 1976 y marzo de 1977; catorce números de *Nuevo Rico Tipo* publicados entre 1979 y 1983, tres números de *Bang!* editados a fines de 1981, dos números de *Feriado Nacional* de 1983 y dos números de *Satiricón* publicados en 1983 y 1984. En ellas se observaron las portadas, los *cartoons*, las tiras cómicas, las historietas, los editoriales, secciones fijas y notas escritas por los principales colaboradores, la conformación del *staff* y sus modificaciones en el tiempo, y los aspectos materiales de las mismas como tamaño, cantidad de páginas, la relación texto e imagen en su interior, etc. Los contenidos de las revistas *Satiricón* y *Chaupinela* fueron relevadas de modo censal mientras que en las demás se recurrió a una muestra; salvo las tapas de las que también se hizo un registro censal. Este material fue sometido a un análisis documental de tipo histórico, a un análisis de contenido y de discurso.

En segundo lugar, se relevó de modo censal los ciento diecinueve números de HUM® editados entre junio de 1978 y diciembre de 1983; además de algunos números especiales posteriores. La revista HUM® fue relevada en dos niveles, por un lado, se dio cuenta de la organización interna y la conformación de su equipo de redacción y sus sucesivas transformaciones, la definición de secciones y contendidos estables o no, a las sucesivas mudanzas de Ediciones de la Urraca y a su crecimiento como editorial. También se prestó atención a su aspecto material, a la cantidad de páginas editadas por número, al espacio dedicado a la publicidad y a la relación texto-imagen.

Por otro lado, se analizaron las representaciones en textos e imágenes, serios y cómicos publicados en los distintos números de HUM® entre 1978 y 1983 ya que es el medio para acceder a la caracterización de las estructuras de sentimientos vigente, a su devenir en el tiempo y a la conformación de una nueva posición en el campo mediático y cultural. Ambas formas de representación son entendidas como irreductibles entre sí porque se exceden mutuamente y si bien, mantienen intrincadas relaciones, no llegan a confundirse. Asimismo, cada una de estas formas de representación y la diversidad de sus manifestaciones particulares cumplieron un papel estratégico. Las mismas se opusieron a las políticas y representaciones oficiales e intentos hegemónicos de militares y civiles tanto en sentido constructivo-productivo como destructivo, a la vez que contribuyeron a cohesionar aún más a quienes rechazaban o se oponían a aquellas. También hubo representaciones que procuraron convertirse en una alternativa a aquel modo de

ver y entender el mundo que se quiso imponer. Asimismo se identifican y estudian las estrategias de representación y los diversos mecanismos desarrollados por sus realizadores para, además de expresar su crítica y oposición, consolidarse en el mercado y en el campo cultural, es decir, ampliar el círculo de lectores a partir de convencer y generar adhesiones en el público y entre sus pares. Todas estas estrategias establecieron un equilibrio delicado entre la provocación y la habilidad para evitar la censura, la clausura de la revista y escapar de la represión.

Entre las imágenes se presta especial atención a las caricaturas publicadas en la tapa de la revista, entendiendo que en toda publicación periódica, la tapa tiene gran importancia en la conformación del contrato de lectura ya que es la presentación de la publicación ante el público lector. Asimismo, se relevaron todos los *cartoons* (viñeta cómica), las tiras cómicas e historietas publicados en el interior de HUM® en el período que esta tesis estudia. Estas imágenes aportaron otro tipo de representaciones a las de la portada debido a que tenían una exhibición menos expuesta y fueron producidas por una gran cantidad de humoristas gráficos que nutrieron al grupo de colaboradores de HUM®. En este caso, no se puede ignorar la habilidad de Andrés Cascioli en tanto director de la revista para rodearse y acompañarse en el emprendimiento editorial de los mejores humoristas gráficos de la época y combinar en las páginas de la revista distintos tipos de chistes gráficos e historietas.

En cuanto a los textos, se relevaron todos los reportajes de Alicia Gallotti primero y luego de Mona Moncalvillo; el correo de lectores "Quemá esas cartas", todos los editoriales y sumarios, las secciones "Nada se pierde", "Reportajes fraguados", "Consagraciones", "Picadillo Circo", "Las Páginas de Gloria", "Pelota", "El Apertujes", "El último café"; y las columnas de Ácido Nítrico, Alicia Gallotti, Alberto Speratti, Gloria Guerrero, Claudio Bazán, Enrique Vázquez, Jorge Sábato, Luis Gregorich, Aquiles Fabregat, Alejandro Dolina, Walter Clos, Amelia Arias, Enrique Vázquez, Jorge Sábato, Luis Gregorich, Norberto Firpo, Juan Sasturain, Miguel Grinberg, Guillermo Saccomanno, María Eugenia Togno, Aída Bortnik, Osvaldo Soriano, Santiago Kovadloff, Santiago Varela, Pacho O´Donnell, Juan Pablo Feinmann, Aníbal Vinelli, Hugo Paredero, Carlos Braccamonte, José Pablo Feinmann, Antonio Pugjané, Mario Benedetti, Graciela Fernández Meijide, entre otros. Este material fue sometido a un análisis documental de tipo histórico y una selección del mismo a un análisis de contenido y de discurso. La selección se realizó en base a su contribución a la conformación del contrato de lectura, a las representaciones de los proyectos de la dictadura militar que exponían y a las propuestas alternativas que difundieron.

Además, en los ejemplares de la revista HUM® se prestó atención a las denuncias de amenazas y censura, a las tensiones que tuvieron con otros medios de prensa y a la publicidad de otros emprendimientos editoriales y culturales de HUM® y Ediciones de la Urraca así como también a la concurrencia de los realizadores a muestras, exposiciones y la obtención de premios anunciados en la sección "Nada se pierde". De este modo se buscó dar cuenta de la gravitación que la revista alcanzó entre sus pares y dentro del campo del humor gráfico. En este mismo sentido y con el objetivo de discernir el proyecto editorial de Ediciones de la Urraca, se relevaron algunos números de las publicaciones satélite de HUM®; puntualmente, nueve números de *Super*HUM® publicados entre 1981 y 1983; cinco números de HUM® & *Juegos*; ocho números de *Hurra* editados en 1981; cinco números de *HUMI* publicados entre 1982 y 1983, veinte números de *El Péndulo* entre 1979 y 1987 y siete números de *Mutantia* editados entre 1980 y 1982. Es importante señalar que el relevamiento de todas las publicaciones mencionas hasta el momento fue una tarea ardua y compleja debido a que sus casas editoriales hace años que no existen y a la inexistencia de archivos públicos completos de las mismas. Recorrer las librerías de viejo y recurrir a coleccionistas privados para conseguir ejemplares de estas revistas fueron actividades complementarias a las consultas en las bibliotecas públicas.

En cuarto lugar, se relevaron artículos, libros, compilaciones, biografías producidos desde los años setenta a la actualidad no sólo para dar cuenta del estado de la cuestión sino también para responder al primer objetivo específico de esta tesis. Es decir, poder dar cuenta de las condiciones sociales e históricas de producción y circulación de HUM® a partir de caracterizar por un lado y de modo diacrónico, la prensa de humor gráfico de la década del setenta que fue anterior o contemporánea a HUM®; y por otro lado y en un sentido sincrónico, describir y analizar el estado de los principales medios de comunicación masiva bajo la dictadura militar, prestando especial atención a la prensa gráfica diaria y periódica pero también a la radio, la televisión y el cine; distinguiendo la posición que asumieron sus más significativos exponentes con respecto al poder político y al mercado.

En quinto lugar, se consultaron por un lado, los ciento cuarenta y cuatro Boletines Oficiales de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires que corresponden al período que se extiende entre noviembre de 1972 y diciembre de 1983 con el fin de relevar la calificación de publicaciones realizada por la Comisión Asesora para la Calificación Moral de Impresos y Expresiones Plásticas y avalada por el Secretario de Cultura municipal para averiguar las medidas de censura que afectaron a la publicaciones de humor gráfico en el período antes señalado. Por otro, se solicitó información al Archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPBA) y al Archivo del Instituto Espacio para la

Memoria de la Ciudad de Buenos Aires en relación a todas las publicaciones humorísticas que conforman las unidades de información de esta tesis sin obtener resultados positivos. También se buscó información relativa a la censura en fuentes secundarias como lo son el trabajo de Andrés Avellaneda (1986) que incluye un anexo documental con una selección de actos de censura desde 1968 a 1983 y el de Hernán Invernizzi y Judith Gociol (2002) sobre el Archivo BANADE, donde se encontró referencias vinculadas a la revista *Super*HUM® y a sus realizadores.

En sexto lugar, se realizaron diecinueve entrevistas a informantes clave: directores, jefes de redacción, diagramadores y colaboradores –periodistas y humoristas– de HUM®, *Satiricón, Hortensia*, *Chaupinela, Mengano*, *El Ratón de Occidente* y *Tía Vicenta*. Fueron entrevistados Andrés Cascioli, director de HUM® y *Chaupinela*, Tomás Sanz, jefe de redacción de HUM® y de *El Ratón de Occidente*, Enrique Vázquez, Juan Sasturain, Gloria Guerrero, Lorenzo (Lolo) Amengual, Luis Scafati (Fati), Eugenio Cilento (Cilencio), Sergio Izquierdo Brown, Cristóbal Reynoso (Crist), Manuel Peirotti (Peiró), Serio Langer[33]. También se entrevistó a Oskar Blotta, director de *Satiricó*n y de *El Ratón de Occidente*, a Nora Bonis, secretaria de HUM® y esposa de Cascioli, a Laura Linares, responsable del correo de lectores de *Chaupinela* y HUM® y jefa de redacción de *Super*HUM® y HUMI; al diagramador de HUM® Sergio Pérez Fernández, al coordinador gráfico de HUM®, Eduardo Mileo, al abogado de Ediciones de la Urraca, Eduardo Miranda[34] y al diagramador y luego director de *Hortensia,* Roberto Di Palma. También se recurrió a entrevistas dadas por estas mismas personas y otros colaboradores no entrevistados por mí como por ejemplo a Mona Moncalvillo, Alejandro Dolina, Alfredo Grondona White, Carlos Trillo, Carlos Garaycochea, Juan Lima, Horacio Altuna, Carlos Nine; a otros medios de comunicación –prensa, televisión y película documental– y a otros investigadores como Laura Vazquez y Luciana Díaz. Estas entrevistas se realizaron para complementar el análisis documental de la revista, para reconstruir su historia y las decisiones tomadas en función de los proyectos editoriales y la coyuntura política. Esta información fue analizada según las técnicas del análisis del contenido.

La técnica de recolección de información cuantitativa fue el análisis estadístico de información secundaria proveniente de anuarios estadísticos del Instituto Nacional de

[33] Se intentó entrevistar también a Alfredo Grondona White, Carlos Loiseau (Caloi), Tabaré Gómez Laborde (Tabaré), Marta Vicente y a Miguel Repiso (Rep) pero por distintos motivos no se consiguieron las entrevistas. Andrés Cascioli falleció antes de que pudiésemos hacerle una nueva entrevista. También fallecieron a lo largo de esta investigación y antes de ser contactados para ser entrevistados Roberto Fontanarrosa, Aquiles Fabregat y Carlos Trillo.

[34] En este caso se trató de una entrevista telefónica.

Estadísticas y Censos (INDEC), del Instituto Verificador de Circulaciones (IVC)[35]. Los datos obtenidos fueron sometidos a un análisis descriptivo de las cifras de venta y circulación de publicaciones periódicas entre 1971 y 1984 para dar cuenta de la participación relativa de cada revista en el mercado editorial así como también de la injerencia de cada género en el mercado y en el campo editorial. No se consiguieron datos fehacientes sobre la circulación de HUM® entre 1978 y 1980 ni los relativos a otras publicaciones humorísticas como *Chaupinela*, *Mengano*, *Tía Vicenta*, *El Ratón de Occidente* y *Hortensia.* Esto se debe a que ninguna de las empresas editoriales que le dieron marco institucional a estas publicaciones existe, a que la Sociedad de Distribuidores de Diarios, Revistas y Afines (SODRA) se ha desprendido de sus archivos previos al año 1998 y que el IVC es una institución privada que sólo verifica la circulación de las publicaciones a él adheridas. Para reponer las cifras faltantes de HUM® se recurrió al trabajo de Andrea Matallana (1999). No obstante, la autora no cita la fuente de las cifras que aporta y los demás trabajos sobre la revista la citan acríticamente, sin dar cuenta de esta omisión. Sus datos no coinciden exactamente con los de IVC, el cual registra promedios por edición, pero si tienen la misma tendencia por eso se tomó la decisión de su utilización.

Con todo esto se procuró responder a cómo HUM® expresó una novedosa estructura de sentimientos que devino en una posición en el campo cultural y mediático así como también en el campo político.

Estructura de la tesis

Esta tesis se estructura en cinco capítulos. El primer capítulo analiza la prensa de humor gráfico entre 1971 y la antesala del golpe de Estado de marzo de 1976 porque las publicaciones surgidas en aquel entonces son los antecedentes más inmediatos de HUM®. En ellas queda en evidencia el recorrido de un grupo o una generación de humoristas, historietistas y periodistas, muchos de los cuales luego se reencontraron en HUM®. Por otro lado, en estas publicaciones quedaron expresados aspectos de la estructura de sentimientos vigentes en aquel entonces sobre los cuales cada una de ellas configuró su contrato de lectura y un tipo de lector enunciativo con el cual los editores procuraron reencontrarse al iniciar cada experiencia editorial. El primer apartado está dedicado al estado del campo de la prensa de humor gráfico a principios de los

[35] También se consultó con el mismo objetivo pero sin éxito la Asociación Argentina de Editores de Revistas (AAER), la Sociedad de Distribuidores de Diarios, Revistas y Afines (SODRA); el Sindicato de vendedores de diarios, revistas de la Ciudad Autónoma y Provincia de Buenos Aires (SIVENDIA); DISTRIMACHI S.A., empresa que tuvo a cargo la distribución de HUM® en Capital Federal; la Dirección General de Estadística y Censos del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y a Andrea Matallana.

años setenta; el segundo y el tercero, analizan el caso de *Hortensia* y *Satiricón* respectivamente, publicaciones ambas de humor gráfico que revitalizaron e innovaron el campo de dicho tipo de prensa. El cuarto apartado está centrado en *Mengano* y *Chaupinela*, publicaciones que irrumpieron en 1974 tras la clausura de *Satiricón*, y en ésta cuando volvió a editarse a fines de 1975, hasta su clausura luego del golpe de Estado de marzo de 1976.

El segundo capítulo examina el estado del campo de la gran producción mediática entre 1976 y 1978, es decir, la coyuntura previa al surgimiento de HUM®. En el primer apartado se indaga en la situación de la televisión, la radio y el cine; en el segundo, en el campo de la prensa gráfica en particular, distinguiendo entre prensa diaria y prensa periódica. En el tercer apartado el énfasis está en las revistas de humor gráfico publicadas en los primeros años de la dictadura, *El Ratón de Occidente*, *Tía Vicenta* (segunda etapa); y se analiza la coyuntura del surgimiento de HUM® y las condiciones sociales de su producción y recepción.

El capítulo tres describe y analiza la propuesta editorial de HUM® y su devenir en el tiempo a los fines de contribuir a explicar su éxito y la posición políticamente central que adquirió. De este modo se demuestra cómo HUM® construyó un contrato de lectura basado en la aparente paradoja de ser una revista seria y política de humor gráfico satírico.

Los capítulos cuatro y cinco analizan las representaciones satíricas y serias publicadas en la revista HUM® que aludieron por un lado, a los proyectos refundacionales de las Fuerzas Armadas en el plano económico, político, represivo y cultural, y por otro, a los comportamientos de los distintos sectores sociales frente a los mismos. En ellos se percibe la migración de la credibilidad en el Proceso y en las Fuerzas Armadas como sujetos políticos. También se da cuenta de las luchas simbólicas desatadas por HUM® y el surgimiento de alternativas y propuestas contrahegemónicas por parte de la sociedad civil a la dominación militar. El capítulo cuatro se concentra en el período inicial de HUM® que coincidió con la segunda presidencia de Videla mientras que el capítulo cinco abarca el período que comprende la presidencia de Viola, Galtieri y de Bignone, siendo este último quien encabezó la transición democrática, que resultó en la elección de Raúl Alfonsín.

El capítulo seis indaga y analiza por un lado, en las otras propuestas editoriales surgidas en torno a HUM® en el marco de Ediciones de la Urraca y por otro, en aquellas actividades extra-editoriales que la revista promocionó de forma directa. Finalmente, se estudia la relación de HUM® y sus realizadores con el campo del humor gráfico.

Finalmente, en las conclusiones se hace una recapitulación de las líneas de análisis planteadas en la introducción y desarrolladas a lo largo de los capítulos. En particular, se revisan los argumentos centrales de la tesis y las ideas en circulación con las que dialoga. Se explicita

la inscripción de HUM® como artefacto cultural en la lucha por la hegemonía a partir de la brecha abierta por el Proceso de Reorganización Nacional entre 1978 y 1983. A modo de cierre se ofrece una reflexión con el objetivo implícito de abrir interrogantes para investigaciones futuras.

CAPÍTULO 1

LOS ANTECEDENTES.
LA PRENSA DE HUMOR GRÁFICO ENTRE 1971 y 1976.

En sus inicios, la década del setenta estuvo marcada por la politización del campo cultural y la reactivación de la "revolución cultural" (Hobsbawm, 1998) que la dictadura militar instaurada en 1966 había intentado frenar y reencauzar en sentido conservador y católico. Las clases medias y especialmente sus jóvenes fueron uno de los sujetos por excelencia que motorizaron dichos procesos. Después del Cordobazo en 1969, la violencia política cobró nuevo protagonismo y derivó, luego del Viborazo en 1971, en la transición democrática que encabezó el presidente *de facto* general Alejandro Lanusse. En ese marco se aflojó la censura[36] generando un clima de libertad que sumado al posible retorno de Juan D. Perón al país, originó expectativas diversas de cambio. Esta nueva coyuntura política conllevó la reformulación de las condiciones sociales de producción cultural, el crecimiento del mercado de bienes simbólicos y la expansión del campo cultural con el despliegue de posiciones alternativas a las dominantes.

El campo periodístico y del humor gráfico no estuvo ajeno a estos cambios y reacomodamientos en las alternativas; en ellos corrían aires de revitalización e innovación. En el primero, en 1971 apareció *La Opinión* de Jacobo Timerman[37] que se convirtió en el principal exponente de la prensa "moderna"; y se modernizó y politizó *El Cronista Comercial.* Dos años después, irrumpieron los diarios *Mayoría* y *Noticias*[38], vinculados a distintos sectores del peronismo; y volvía *El Mundo*, esta vez como diario asociado a la organización guerrillera Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). Estos diarios no se circunscribieron a ser voceros de estas organizaciones sociales sino que combinaron su forma particular de ver, entender y cambiar el mundo con las características propias de cualquier emprendimiento periodístico. La prensa diaria masiva y comercial se nutría de emprendimientos "rebeldes" y militantes que pese a su prédica anticapitalista aceptaron entrar en la lógica del mercado y del campo periodístico.

[36] La distensión de la censura fue relativa, por el decreto 2345/71 se creó una comisión calificadora de material impreso cuya función fue impedir el ingreso al país, por vía aduanera o postal, de publicaciones "pornográficas o subversivas" (Avellaneda, 1986).
[37] Entre las innovaciones que introdujo Timerman estaba la jerarquización de la caricatura en el diario sostenida por la decisión de no incluir fotografías. El dibujante elegido fue Hermenegildo Sábat quien ya había trabajado para Timerman en *Primera Plana*.
[38] Véase Esquivada, 2010.

La prensa periódica asistió a un despliegue similar. Surgieron revistas culturales "modernas" e innovadoras como *Crisis* y *Cuestionario* y semanarios políticos como *Panorama* y *Redacción;* y la prensa militante tuvo también un gran despliegue[39]. En el campo de la prensa de humor gráfico, la revitalización de la "cultura moderna" se expresó con la aparición en 1971 en Córdoba de *Hortensia, "La papa"* de Alberto Cognigni y en 1972 en Buenos Aires, de *Satiricón* dirigida por Oskar Blotta en sociedad con Andrés Cascioli. Con ambas publicaciones y la nacionalización de la página de humor gráfico[40] llevada a cabo por el diario *Clarín* en marzo de 1973, irrumpió y se consolidó una nueva generación de humoristas que impuso un nuevo estilo gráfico y temático que reactivó tipos de risa que hasta ese entonces estaban replegados como eran la sátira política y el humor negro.

Este capítulo analiza las publicaciones de humor gráfico que fueron los antecedentes de HUM® del período previo al golpe de Estado de marzo de 1976. Se presta espacial atención a las revistas *Satiricón* (1972-1974/ 1975-1976) y *Chaupinela* (1974-1975) así como también se analizan aquellas otras que conformaban el campo como *Hortensia* (1971-1974[41]) y *Mengano* (1974-1976). Su importancia radica en primer lugar, en que en ellas se formaron muchos de los humoristas, periodistas y editores que luego confluyeron en HUM®. En segundo lugar, en estas publicaciones quedaron plasmados aspectos de la estructura de sentimientos vigente en aquel entonces sobre la cual configuraron su contrato de lectura y un tipo de lector enunciativo con el cual los editores procuraron reencontrarse al iniciar cada experiencia editorial. En tercer lugar, HUM® no innovó en el género sino que en ella se produjo una original síntesis de las novedades de estilo, contenidos y formato que sus antecesoras introdujeron. En cuarto lugar, HUM® significó la domesticación a mediano plazo y terrorismo de Estado mediante de la propuesta editorial de *Satiricón* así como implicó recuperar el compromiso político de *Chaupinela* y llevar a un extremo la puja entre "integrados-apocalípticos" e "integrados-integrados".

El capítulo está dividido en cuatro apartados, el primero, ofrece una caracterización general de la configuración del campo de la prensa de humor gráfico a principios de los años 1970. El segundo, se centra en la experiencia de *Hortensia* en el período 1971-1974 y el tercero, estudia con mayor detenimiento el caso de la revista *Satiricón*. El cuarto analiza el período 1974-1976 indagando en *Mengano*, *Chaupinela* y *Satiricón*, la cual volvió a editarse luego de

[39] Surgió *Militancia*, dirigido por los abogados Ortega Peña y Eduardo L. Duhalde y *El Descamisado*, vinculado a Montoneros; y *Las Bases,* publicación de López Rega; por citar unos ejemplos.
[40] Por "nacionalización" se refiere al hecho de el diario dejó de comprar tiras extranjeras que era el modo habitual de la prensa local para llenar su página de humor, y pasó a contratar humoristas locales (Véase Levín, 2009).
[41] La revista *Hortensia* se editó hasta 1989. En este capítulo interesa dar cuenta de sus primeros años.

ser clausurada y ganarle un juicio al Estado. Si bien hay un criterio cronológico operando en la distinción de los apartados, el capítulo no se propone presentar una sucesión de publicaciones que se reemplazan unas a otras como si se tratase de una evolución natural sino más bien, su objetivo es, por un lado, reconstruir y analizar las condiciones sociales de producción y recepción y los sistemas de relaciones que rodearon a estas revistas y por otro, indagar en las propuestas editoriales y contratos de lectura que estas publicaciones ofrecieron a sus lectores con el fin de distinguir continuidades y rupturas con la experiencia de HUM®.

1. El estado del campo de la prensa de humor gráfico a principios de los años setenta

El inicio de la década de 1970 encontró al campo editorial de humor gráfico conformado, por un lado, por los representantes de la "cultura comercial" y, en términos de Eco, por los "integrados". Se trataba de las revistas humorísticas de las grandes casas editoriales que se consolidaron en las décadas de 1940 y 1950, los "años de oro" del humor y la historieta, siguiendo el sistema norteamericano de *syndicates*. La Editorial Dante Quinterno[42] dominaba el mercado al cual se sumaban Editorial Atlántida y Producciones García Ferre, con sus publicaciones dirigidas al público infantil[43] y en una posición periférica, se encontraba Cielosur Editora[44]. Las revistas que ofrecían estas editoriales incluían historietas cómicas dirigidas a la familia con un humor costumbrista que promovía valores conservadores. En ellas predominaba un dibujo sin grandes innovaciones estilísticas, esquemático, de trazos limpios, al estilo Walt Disney y un lenguaje ingenuo, sencillo y coloquial. En este grupo pero con un tipo de humor más audaz y dirigida a un público adulto estaba *Rico Tipo.* La revista emblemática de Guillermo Divito seguía en el mercado pero lejos del éxito comercial que había tenido entre 1944 y 1955. *Rico Tipo* cerró en 1972 y en 1978 fue relanzada por Cielosur, que sería socia comercial de Cascioli en HUM®.

Por otro lado, como expresión de la "cultura moderna" dentro del campo estaban las revistas de humor gráfico que privilegiaban el humor de autor. *Tía Vicenta* (1957-1966) fue el modelo de este tipo de revistas humorísticas que tuvieron gran riqueza visual[45]. Después de su

[42] Sus principales revistas de historietas eran *Patoruzú* (1936), *El libro de Oro de Patoruzú* (1937- 1985), *Patoruzito* (1945), *Andanzas de Patoruzú* (1956), *Correrías de Patoruzito* (1958) y *Locuras de Isidoro* (1968).
[43] La primera, un suplemento humorístico para su clásica *Billiken* y la segunda, *Las Aventuras de Hijitus* (1969) y *Larguirucho Press* (1971).
[44] Surgida en 1969, editó *Las diabluras de Jaimito*, reeditó *Conventillo* y llevó a la historieta a personajes de la televisión como Capitán Piluso y Minguito (Vazquez, 2010: 29).
[45] Andrés Cascioli reconoció que Landrú fue quien rompió con la lógica impuesta por Quinterno e impuso un nuevo estilo, que según él también tenía sus limitaciones editoriales: "el público de historietas era el de *Patoruzú*. Landrú empezó a romper un poco con eso. Pero Landrú hacía una revista similar a *La Codorniz* de España. Era

clausura en 1966, varios editores intentaron reproducir su modelo pero sin éxito[46], incluyendo al mismo Landrú quien lanzó *María Belén* y *Tío Landrú* (1968)[47]. En ellas, las temáticas humorísticas y el grafismo se diversificaron y personalizaron. Según Rivera (1985), en este último caso estos humoristas estaban influenciados por el pop y el kitsch, por los principales exponentes nacionales del grabado –Spilimbergo, Batlle Planas y Alonso-, por la neo-figuración, por el cine y el diseño gráfico[48]. El humor gráfico:

> reflexiona sobre sí mismo, juega con sus limitaciones, con el valor icónico y connotativo de las imágenes, con las reglas de la verosimilitud; analiza su notable poder de penetración social; objetiva (y en algunos casos parodia) sus códigos y mecanismos convencionales; se convierte, inclusive, en objeto de su propia ironía (Rivera, 1985: 129).

En este tipo de publicaciones el trabajo del humoristas se organizó con el predominio de relaciones *freelance*, es decir, los humoristas enviaban sus producciones a las redacciones de las revistas y éstas elegían según su conveniencia y posibilidades. Esta autonomía hacía que un humorista, si quería vivir de la profesión debía publicar sus trabajos en distintos medios de prensa.

Los humoristas, historietistas y caricaturistas también publicaban sus trabajos en diarios y revistas de interés general. Si bien, desde principios de los años setenta, el humor gráfico nacional fue ganando cada vez mayor espacio sobre las producciones compradas en el extranjero, no dejaba de ser una salida laboral para unos pocos. Lo mismo sucedía con las editoriales de libros de humor gráfico. A principios de los años 1970, se consolidó Ediciones de la Flor gracias a que Daniel Divinsky, su fundador, supo encontrar un nicho vacante en el mercado editorial y ocuparlo al explotar un género, el humor gráfico, que "era el único género en el que no teníamos casi competencia" (*P/12*, 23/08/2007). La declinación del editor Jorge

---

una revista que juntaba cosas. Hacía una doble página él, ponía el chiste de un humorista por allá, hacía una tira otro, juntaba a distintos dibujantes, a alguno se le ocurría una idea y la ponía…era como un conglomerado de ideas. No había una idea central, él hacía una revista donde la tapa no era una gran cosa… funcionaba como revista de humor y nada más" (Cascioli, entrevista realizada por Laura Vazquez, 2007).

[46] César Civita, director de Editorial Abril, se había animado a editar *Adán*, publicación que ofrecía humor erótico a adultos en una versión suave de *Playboy*, pero la dictadura militar impidió que perdure en el tiempo. En 1967, Helvio Botana editó *La Hipotenusa*, dirigida por Luis Alberto Murray, pero los lectores no acompañaron la propuesta y duró sólo tres meses. Trillo y Bróccoli dicen que *La Hipotenusa* estuvo financiada por la dictadura militar "para demostrar que se podía hacer humor sin censura" (1971:102) luego de la clausura de *Tía Vicenta*.

[47] *Tío Landrú* cerró al poco tiempo de su lanzamiento. Las razones de su cierre no son claras, Landrú denunció censura y su editor, Editorial Primera Plana, escasas ventas (Vázquez Lucio, 1985b). El afamado humorista optó por circunscribir su labor profesional a ser colaborador en publicaciones ajenas.

[48] Estas influencias permite romper "con la clásica imagen frontal, para enriquecer y dinamizar el espacio dibujado con montajes, primeros planos, juegos con la profundidad de campo, visión de gran angular, picados, contrapicados, etc. como ocurre, por ejemplo, en muchas de las tiras de Caloi, Fontanarrosa y Crist" (Rivera, 1985: 129)

Álvarez contribuyó al crecimiento de Ediciones de la Flor junto al consecuente pasaje de Quino, con su famosa "Mafalda" de un sello editorial a otro[49].

En todo caso, en 1971 Carlos Trillo y Alberto Broccoli percibían un vacío

> Divito está muerto; Ianiro también. Battaglia ya no dibuja. Landrú repite sus fórmulas de siempre, de los sobrevivientes de *Tía Vicenta* muy pocos siguen ejerciendo el oficio de humoristas. Los más nuevos no tienen donde publicar, al no haber revistas de humor […]. El humor social parece reemplazar al humor político. Ya no interesan las narices de los gobernantes ni las manchas de sus caras, ni siquiera sus actitudes (1971: 106-107).

Esto se revirtió durante la transición a la democracia cuando aparecieron *Hortensia* y *Satiricón*, dos publicaciones independientes, es decir, sin una gran editorial que las financie, que se posicionaron como exponentes de la "cultura moderna" y como "integrados-apocalípticos" proponiendo, cada una a su modo, una combinación de humor gráfico y escrito, social y político. Frente a una sociedad cada vez más movilizada, politizada y dispuesta a expresarse violentamente, tuvo especial despliegue el humor negro y la sátira, es decir, el uso de lo cómico como arma.

Además de la aparición de nuevos títulos y de nuevas opciones en el campo, la reactivación de la prensa de humor gráfico se materializó en un aumento en la circulación de revistas humorísticas. Florencia Levín (2009) alude a un *boom* del *cartoon* a principios de los años setenta. En 1971, circularon 3 millones de ejemplares de revistas humorísticas por todo el país; en 1973 esa cifra casi se duplicó y en 1974, fue más del triple (Rivera, 1985: 131, INDEC, 1978). Sin embargo, en 1975 la cifra disminuyó a 8,5 millones, para descender abruptamente a casi la mitad en 1976 (INDEC, 1978: 129). Este auge y posterior declinación del mercado editorial humorístico también se registró en la historieta, género hermano del humor gráfico, y en el mercado editorial en general. Como se observa en el Cuadro 1, en el año 1974 la circulación total de revistas tuvo su pico al alcanzar los 289,7 millones de ejemplares, el cual no volvió a repetirse en los siguientes diez años.

Es importante señalar que en la década del setenta y principios de los años ochenta, las publicaciones de humor gráfico nunca ocuparon una franja significativa del mercado y de ahí el carácter marginal que se les atribuyó en la introducción. Entre 1973 y 1976, el momento de mayor esplendor fue en 1974 cuando no llegó a representar ni el 4 por ciento del mercado editorial. En el cuadro se puede apreciar la diferencia de ponderación en el mercado con

[49] Simultáneamente, "Mafalda" se publicaba como tira cómica de la revista *Siete Días*. El 25 de junio de 1973, se despidió de sus lectores, y Quino nunca más no hizo nuevas entregas.

respecto a las publicaciones de historietas, las cuales tenían una circulación casi seis veces más importante que las humorísticas.

Cuadro 1: Distribución porcentual de la circulación de revistas por género. Total país, período 1973-1984.

Género	**1973**[1]	**1974** [1]	**1975** [1]	**1976** [1]	**1977**	**1978** [2]	**1979**[2]	**1980**[2]	**1981**[2]	**1982**[2]	**1983**[3]	**1984**[3]
Técnicas	1,9	1,7	1,9	1,8	-	1,6	1,3	1,2	1,2	1,4	1,6	1,3
Didácticas	18,0	15,2	13,2	11,7	-	13,9	16,5	15,4	14,0	15,7	15,3	17,1
Historietas	14,3	15,8	16,6	20,2	-	15,7	12,3	11,0	10,7	8,4	-	-
Fotonovelas	6,7	7,1	9,0	5,9	-	2,8	2,6	1,8	1,1	0,5	-	-
Mujer-hogar	14,6	17,8	18,3	14,4	-	12,3	13,2	11,9	9,4	9,2	9,6	12,0
Deportivas	11,5	11,7	13,6	14,2	-	13,2	11,7	10,2	10,9	8,3	5,7	4,8
Radio-cine-tv	11,7	9,0	8,3	6,4	-	5,9	6,1	5,6	5,9	5,7	5,1	2,4
Interés general	15,2	13,2	12,8	18,1	-	28,2	30,7	36,4	38,0	40,9	37,8	33,5
Humorísticas	2,4	3,5	3,8	3,0	-	1,8	1,8	2,2	3,3	3,9	-	-
Otras	3,7	5,2	2,5	4,3	-	4,5	3,8	4,4	5,5	6,2	10,6	16,6
Ilustradas*	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	14,3	12,3
Total	**100%**	**100%**	**100%**	**100%**	**-**	**100%**	**100%**	**100%**	**100%**	**100%**	**100%**	**100%**
N (en millones)	**233,8**	**289,7**	**225,8**	**157,2**	**-**	**173,5**	**182,4**	**213,2**	**205,1**	**162**	**153,6**	**181**

Elaboración propia en base a: [1] INDEC, 1978. [2] INDEC, 1984. [3] INDEC, 1993.

* La categoría Ilustradas incluyen Historietas, fotonovelas, humorísticas.

A mediados de los años setenta, las condiciones sociales, políticas y económicas dejaron de ser favorables para el campo editorial y motivaron la disminución en la circulación de ejemplares y el cierre de revistas humorísticas. Tras la muerte del presidente Perón a mediados de 1974, la situación política y económica se tornó cada vez más crítica y tomaron forma las condiciones sociales y políticas para un nuevo golpe de Estado y la instauración del terrorismo de Estado. Para el campo de la prensa de humor gráfico, significó la censura, el cierre y la clausura de revistas; la persecución y el secuestro de editores y periodistas a la vez que una sucesión de cambios y ajustes en los contenidos, títulos, formatos y equipos de redacción a los fines de evitar aquello y poder mantenerse en el mercado.

2. La innovación en clave popular y cordobesa: *Hortensia* (1971-1974)

En agosto de 1971, Córdoba revitalizaba el campo de humor gráfico como dos años antes había sacudido la política nacional con las jornadas del Cordobazo y más recientemente con las del Viborazo. *Hortensia, "la papa"* surgió en la "Córdoba combativa" (Servetto, 1998; Gordillo, 2001) es decir, en una ciudad movilizada y politizada "desde abajo", con una fuerte presencia de estudiantes universitarios y obreros altamente calificados, bien pagos y

organizados, vinculados a uno de los principales polos industriales del país. Aunque no dejó de ser la ciudad tradicional, conservadora y con fuerte presencia de la iglesia católica. Mónica Gordillo entiende que al inicio de los años setenta, Córdoba "condensó el espectro de alternativas posibles que estaban presentes a nivel nacional" (2001: 11). Bajo un clima de época que reivindicaba el cambio social y la libertad, *Hortensia* anunciaba "Acá estoy para decir lo que se me antoja, o no?" [Véase Lámina 1 en Anexo 1].

Hortensia, "la papa" fue un proyecto de Alberto Cognigni, quien por ese entonces era el reconocido editorialista gráfico del principal diario cordobés, *La Voz del Interior*[50], y colaborador de las revistas *Jerónimo*[51] –revista cultural inspirada en *Primera Plana* de Jacobo Timerman– y *Electrum*[52] –expresión de la incursión en la masividad de una publicación militante y sindical[53]. En efecto, Cognigni participaba con sus tiras y *cartoons* en las tres principales opciones culturales del campo de la gran producción cultural de Córdoba cuando decidió poner en marcha su propio proyecto editorial. El nombre de la flamante publicación tenía su deuda con un personaje orillero de uno de los barrios populares de Córdoba, una mujer entrada en años con cierta locura que vendía gajos con flores de Hortensia por la calle. La tapa del primer número mostraba en cambio, a una mujer madura y coqueta sentada frente a un espejo que se presentaba al lector como "la mina que ponen en las tapas pa'vender revistas" (*Ho* nº 1, ago. 1971). Con esta presentación en la cual se reía de sí misma, *Hortensia* implícitamente se definía como publicación humorística más que satírica. En la sección editorial "Carta al que lee", Cognigni explicaba:

> La mayor virtud de los cordobeses, esa irrespetuosa afectividad; esas ganas de reírse de alguien y que se rían de él, apresuró este parto que se llama *Hortensia*. La legendaria Papa le presta su nombre a una revista con propósitos altamente indefinidos. Una publicación con vocación de 'fayuta', capaz de durar un solo número, no merece la confianza de nadie –ni siquiera la nuestra- pero hay algo que nos consuela: NINGUNA REVISTA SOBREVIVIÓ DEMASIADO TIEMPO EN CÓRDOBA (*Ho* nº 1, ago. 1971: 3. En mayúsculas en el original).

---

[50] Surgido a principios del siglo XX, *La Voz del Interior* había adoptado desde fines de los años sesenta un fuerte perfil opositor al gobierno gracias a un significativo recambio generacional en su *staff* (Balbi y Berrera, 2001). Como sostiene Marimón, *La Voz del Interior* expresó la oposición liberal al gobierno autoritario, "en moldes tradicionales" (2004: 225).

[51] *Jerónimo* surgió en noviembre de 1968 y se publicó hasta marzo de 1971 bajo la dirección de Miguel Ángel Picatto y luego, reapareció en septiembre de 1972 para volver a cerrar en marzo de 1973, a cargo de Alfredo Paiva. Era una publicación de orientación progresista, cercana al sindicalismo independiente y a la militancia universitaria (Ver Drallny, 2001; Marimón, 2004).

[52] *Electrum* era una publicación de interés general del sindicato de Luz y Fuerza, enrolado en el sindicalismo independiente y del cual surgió uno de sus principales referentes, Agustín Tosco.

[53] Asimismo, Cognigni adhería al Partido Socialista Democrático pero la revista no fue un órgano de éste ni de ninguna otra fracción política. El PSD era un desprendimiento de tendencia moderada del Partido Socialista llevada a cabo en 1958 por Juan Antonio Solari, Américo Ghioldi, Nicolás Repetto, Jacinto Oddone y Teodoro Bronzini, entre otros. Para las elecciones de marzo de 1973, el PSD sostuvo la fórmula Américo Ghioldi-René Balestra que logró 109.068 sufragios.

Contra los pronósticos, la revista logró continuidad, al principio mensual y luego, quincenal; tuvo secciones fijas y formó un *staff* que, si bien, era variado en cuanto a su procedencia e inserción en la profesión[54], en buena medida se mantuvo estable y estuvo siempre rentado. En *Hortensia* coexistió la lógica profesional con la amateur; lo artesanal y lo industrial (Bravo Tedín, 2001). La organización del *staff* exponía esa posición intermedia, asignando una simple distribución de tareas[55]. Este modo de funcionamiento favoreció el surgimiento y consolidación de una nueva generación de humoristas y caricaturistas del interior del país[56], algunos de los cuales se insertaron en publicaciones porteñas.

La publicación de Cognigni era tributaria de *Tía Vicenta* en cuanto a su formato, organización del material y estilo gráfico. Era un tabloide (27 x 35 cm.) de unas veinte páginas con la tapa y contratapa a dos tintas y las páginas internas en blanco y negro. Sus tapas consistían en uno o varios chistes gráficos y en su interior predominó un criterio gráfico y editorial por el cual una aparente ausencia de lógica permitía la convivencia en una misma página de viñetas, historietas o tiras cómicas, cuentos breves y pequeños textos humorísticos [Véase Láminas 2, 3 y 4 en Anexo 1]. Esta diversidad se basaba en un cuidado equilibrio entre texto e imagen y entre los distintos géneros del humor gráfico y así "evitar que en una misma página hubiera dos chistes que aludan a un mismo tema, o dos caricaturas sin texto" (Di Palma y Cognigni, s/f). *Hortensia* se basaba en un orden caótico y en este sentido, se consideraba tributaria del diario francés *Le Figaro*, para el cual su diagramación debía parecerse a "un mercado persa, donde uno entra y ve de todo" (Di Palma y Cognigni, s/f). Landrú había tenido el mismo criterio para su publicación y en todo caso, el fin era promover una lectura ágil, con abundantes notas breves y humorísticas para disfrutar arriba del colectivo o en la fila del banco. A diferencia de *Satiricón* y HUM® pero en la línea de *Tía Vicenta*, *Hortensia* fue una revista que siempre se mantuvo dentro de los límites de su género, el humor gráfico. Esta filiación la llevó a una activa promoción y participación en actividades extra-editoriales de promoción de

[54] Al principio sólo Cognigni y Crist eran humoristas profesionales, luego se sumaron Ian, Cler, Fontanarrosa, Cuel y Manuel. Junto a ellos se iniciaron en la profesión Julio Chamartin, Marino y Guillermo Martino - empleados de IKA-Renault donde hacían dibujos técnicos- y Peiró, Hugo Omar Cativa, Ortiz y Fati. El equipo de redacción se completó con periodistas provenientes de *La Voz del Interior*, de la radio y la televisión locales o del mundo universitario o fabril y sindical como Juan Parrotti, Héctor "Gonio" Ferrari, José "Pepé" Navarro, Alfredo Mathé, Pequi (Ana Irene), Amuchástegui, Alonso, Spendale; y el historiador Miguel Bravo Tedín.

[55] Este estaba compuesto por Cognigni como director; su esposa, Sara Catán, como secretaria, Gustavo Lesta como diagramador, quien luego sería reemplazado por Roberto Di Palma; y a partir de julio de 1973, por Adelfa Correa como secretaria de administración.

[56] Salvo Cognigni que había nacido en 1930 e Ian (Jan Harczyk) en 1935, los demás colaboradores habían nacido a lo largo de la década de 1940.

la profesión como eran las Bienales de Humor e Historieta que se realizaron en el Museo Genaro Pérez, de Córdoba.

En todo caso, la innovación que introdujo *Hortensia* fue relativa al tipo de humor que desplegó en sus páginas y al pacto de lectura que ofreció a sus lectores. *Hortensia* reivindicó la cultura popular con un fuerte localismo, innovando en el humor costumbrista y la sátira social. En algunos casos era a través del absurdo como en los chistes en que se ridiculizaba al que desconoce los códigos[57] [Véase Lámina 5 en Anexo 1] o en la historieta surrealista de Crist, "García y la máquina de hacer pájaros" [Véase Lámina 6 en Anexo 1]. Si en *Tía Vicenta* el absurdo estaba al servicio de la burla de las clases altas de las cuales Landrú era parte; *Hortensia* recurría a ese tipo de humor para mofarse de las clases populares. Juan Sasturain señala que la revista fue "una explosión de humor regional, costumbrista, que confluye, en ese momento, con toda una tendencia de pensamiento valorizadora de las formas de la cultura popular y la oralidad" (1995: 33-34). Según Francisco Delich, el fenómeno de *Hortensia* tuvo un origen geográfico en el barrio, y otro social, en las clases populares (en Marimón, 2004). Por su parte, Jorge Rivera le reconoce una "vieja cepa popular y picaresca" (1985: 132). Delich como Jorge Rivera (1985) atribuyen su éxito al humor costumbrista que expresó el impacto de la rápida industrialización y urbanización de Córdoba capital en la década del cincuenta. La relación conflictiva y compleja entre lo viejo y lo nuevo, las dificultades para la integración y el reacomodamiento de las pautas y valores de la ciudad, fueron socialmente procesados a través del humor oral y la inventiva popular en articulación con la picaresca estudiantil [Véase Lámina 7 y 8 en Anexo 1]. El talento de Cognigni fue interpretar ese delicado equilibrio y expresar ese humor cordobés, con su rasgo agresivo y desafiante de las convenciones en claves gráficas y narrativas. En su publicación hubo una:

> captación conmovida y respetuosa de los tipos que luchan por insertarse –muchas veces desventajosamente- en el nuevo contexto, con sus contradicciones y ambigüedades, en los desfasajes, oposiciones y conflictos entre la sociedad opulenta y sofisticada que se adivina tras la avalancha tecnológica, y la condición distorsionada y dependiente del contorno en que opera esa avalancha (Rivera, 1985: 132).

Hortensia tuvo a sus lectores enunciativos en la clase media que reivindicaba la cultura popular y se acercaba a las clases populares y en la clase obrera calificada que compartía con la clase media una similar valoración de la cultura. La risa de *Hortensia* contribuyó a propiciar la circularidad entre cultura popular y cultura letrada a partir de su inserción en la masividad.

[57] La fórmula era un diálogo en el cual uno hacía una pregunta y otro respondía "No, si vua ser…". Por ejemplo, "- Está haciendo cola?" "- No si vua a está haciendo engrudo" (*Ho* nº 31, abr. 1971:1)

En *Hortensia*, lo popular ingresaba en lo letrado y masivo manteniendo sus rasgos particulares, en especial, su oralidad[58] como sucedía en "Negrazón & Chaveta (Dos amigos de la sexta)" de Cognigni y en las columnas de Gonio Ferrari y Pepe Navarro. La clase media se reía de lo culto e intelectual a través de la reivindicación que hacía de lo popular mediatizado por el humor gráfico y textual. La risa de *Hortensia* era producto del encuentro entre la cultura popular, letrada y masiva; y de las tensiones entre campo y ciudad, modernización y tradicionalismo; industrialización y producción agropecuaria. Las secciones "Las historias de Don Quitilipe" de Amuchástegui o "Los cuentos de Oviedo" y la parodia telúrica en formato historieta de Fontanarrosa, "Inodoro Pereyra, el renegaú"[59] [Véase Lámina 9 en Anexo 1]. La materia prima de los chistes, caricaturas, notas cómicas e historietas era repertorio de la cultura popular y oral como el de la cultura masiva difundida por medios de comunicación como la televisión, la prensa gráfica, la radio y el cine. En el primer caso, la revista se ofrecía implícitamente como una prolongación de las charlas callejeras, de las tribunas futboleras y de box, sobretodo, de las típicas peñas cordobesas. El lector encontraba en sus páginas todo lo que se escuchaba e inventaba en aquellas largas madrugadas de guitarreadas y alcohol.

Hortensia se caracterizó por no cultivar la caricatura política ni la sátira política, como sí lo hizo *Satiricón*, no obstante hubo abundantes representaciones satíricas de situaciones y personajes políticos significativos de la sociedad argentina y cordobesa de ese tiempo. Si bien, Cognigni explicaba que "La política no propone gran cosa para el humor. NO HAY DE QUE REIRSE…" (*Ho* nº 19, sept. 1972: 3); el humor cotidiano "pasa a convertirse en una lúcida y 'conmovedora' indagación sobre fenómenos *políticos* que no parecen tales" (Rivera, 1985: 133). Un ejemplo era la serie "Futurología" de Cognigni[60] y los chistes sobre las movilizaciones sociales, los reclamos de libertad a los presos políticos; y sobre la represión y la violencia política [Véase Láminas 10 y 11 en anexo 1]. Las referencias locales se articulaban con aquellas más amplias, desde las que aludían a la condición humana a las que referían a la actualidad mundial. Por ejemplo, la violencia en el mundo era representada por Cognigi en "Futurología" o en clave paródica por Fontanarrosa en su historieta "Boogie, el aceitoso", donde "se desatan

[58] Cognigni formó a sus colaboradores en este registro, expresamente les pedía evitar el intelectualismo y recuperar lo popular y la oralidad (Entrevista a Crist, 30/06/2010). Lolo Amengual explica que no fue parte de la principal revista de su provincia por caracterizarse por una producción gráfica y humorística muy sofisticada (Entrevista a Amengual, 07/05/2010). Amengual fue parte del *staff* de *Satiricón*.

[59] La historieta apareció por primera vez a fines de 1972 (*Ho* nº 24). En 1974 migró a *Mengano*, luego, abandonó las revistas de humor gráfico para pasar a la de interés general, primero se publicó en *Siete Días* y finalmente, en la revista del domingo del diario *Clarín* hasta la muerte de Fontanarrosa en 2007.

[60] Esta serie se publicaba simultáneamente en *Electrum.*

como nunca dos variantes: la sátira política y la violencia delirante" (Sasturain, 1995: 95)[61] [Véase Lámina 12 en Anezo 1]. A todo esto se sumaba la columna política de Juan Parrotti. En todo caso, en *Hortensia* quedó plasmado el pasaje de una Córdoba combativa a una Córdoba militarizada (Servetto, 1998). Asimismo, si inicialmente expresaba la adhesión a las causas populares, con el tiempo y frente a una sociedad cada vez más políticamente polarizada, optó por mantenerse alejada de los extremos políticos.

Hortensia recibió un rápido reconocimiento del público y de sus pares del campo cultural. Sus lectores cordobeses la hicieron circular por la Capital Federal y a partir de 1972 ya se conseguía en los kioscos porteños. A medida que *Hortensia* fue penetrando en Buenos Aires fue cambiando su contenido, perdiendo su "olor a peperina", como reclamaron los lectores más nostálgicos. En sus primeros años, su tirada fue en constante aumento, "El primer número tuvo una tirada de mil ejemplares. El segundo el doble y a los tres años de vida [en 1974] *Hortensia* alcanzó los 90.000" (Bravo Tedín, 2001:13). Su pico de ventas fue de 105 mil ejemplares promediando el número treinta. A partir de 1975, la tirada redondeó entre los 60 y 70 mil ejemplares. Desde su reivindicación de lo popular ocupó y defendió su lugar en el campo de la prensa de humor gráfico, lo cual se hizo imperante con la aparición de *María Bizca* en Córdoba y de *Satiricón* en Buenos Aires.

María Bizca fue un mensuario cordobés, editado por el dibujante Julio Olivera, que salió a disputarle a *Hortensia* ser "el exponente del humor cordobés". Olivera tuvo menos suerte que Cognigni para convocar a su *staff* y en el primer número aparecieron consignados varios seudónimos que le pertenecían con el objetivo de abultarlo (Vázquez Lucio, 1985b). *Hortensia* explícitamente reconoció a *María Bizca* como su colega mas no como su competidora. Este gesto de cierta indiferencia iba asociado a uno de superioridad y de afirmación de su mejor posición en el campo. *María Bizca* optó por diferenciarse y privilegiar el humor político. Aunque había tomado el formato de *Hortensia*, su tapa era de mayor calidad y a colores. En 1973 también comenzó a circular por Buenos Aires, gracias a la sociedad de Olivera con Jorge Fontevecchia, de Editorial Perfil. Sin embargo, los lectores y los humoristas más importantes del campo optaron por *Hortensia* más que por *María Bizca*.

3. Innovación, iconoclasia y censura: *Satiricón*, "La revista que empieza donde muchas terminan" (1972-1974)

[61] La historieta que comenzó a publicarse a principios de 1973 (*Ho* nº 27) y en 1980 migró a Buenos Aires, a las revistas de Ediciones de la Urraca.

El proceso de consolidación de *Hortensia* coincidió con la aparición en Buenos Aires de *Satiricón* en noviembre de 1972, días antes de que Perón regresara al país después de diecisiete años de exilio y proscripción. Con ella se terminaron de conformar las posiciones del campo de la prensa de humor gráfico. Entre las revistas de humor de autor, *Satiricón* marcó el retorno de la sátira política. Fue ideada por unos jóvenes que estaban frente a la agencia de publicidad "Blotta y Asociados": Oskar Blotta –hijo de Oscar Blotta, humorista gráfico que trabajaba junto a Dante Quinterno– y Andrés Cascioli, quien había incursionado en el campo de la historieta a principios de los años sesenta; en sociedad con Pedro Ferrantelli y Carlos Blotta. Quinterno les había rechazado una campaña publicitaria para el *Libro de Oro de Patoruzú* y Cascioli recuerda: "A nosotros nos gustaba tanto, que nos dijimos: '¿Y si cambiamos a Patoruzú por un mono y creamos una revista?'" (Revista *Noticias*, 12/01/2002). Asimismo, habían hecho una evaluación de cierto lugar vacante en el campo de la prensa humorística (Cascioli, entrevista Vazquez, L., 2009).

El nombre elegido condensaba una doble deuda que aludía a las dos temáticas que por ese entonces "más irritaban al poder": sexo y política (Pujol, 2007: 315). Por un lado, era tributario de la película homónima de Federico Fellini por aquel entonces en cartel, que a su vez era una libre adaptación de *El Satyricón* de Petronio, obra clásica de humor antiguo. Esta identificación se complementaba con la mascota que a modo de logo tenía la revista. "Sati" era un animalito que combinaba rasgos de un sátiro mitológico con los de un diablo; su pequeño cuerpo era rojo, llevaba un sombrero vikingo a modo de cornamenta, una trompa fálica y una cola de diablo[62]. Por otro lado, hacía honor a *Satirikón*, revista satírica rusa de principios de siglo, dirigida por el escritor y humorista Arkadi Averchenko (1881-1925). Esta revista, de ideología liberal, y su director fueron perseguidos por la policía zarista y luego, por la bolchevique, "porque en materia de tener sentido del humor aquellos enemigos coincidían" (*S* nº 1, nov. 72: 12). *Satiricón* era "un gajo de aquel *Satirikón* del ruso, que no fue ni blanco ni rojo sino de libre cabeza y de corazón abierto a la gracia de la vida" (Ídem). La filiación con lo sátiro-lujurioso y la sátira política auguraba un futuro no exento de conflictos y posibles censuras a la vez que insinuaba la intención de explorar y explotar los límites de lo socialmente permitido.

En cuanto al estilo gráfico y periodístico, *Satiricón* tenía sus deudas, por un lado, con *La Hipotenusa*, revista editada por Helvio Botana en 1967 y con el *Libro de Oro de Paturuzú*. En efecto, los primeros números eran una especie de catálogo de humor gráfico donde se

[62] Una lectura más audaz y a la luz de otras imágenes de la revista, puede sugerir que Sati representaba los genitales masculinos (Ver *S* n°21, ago. 1974: 32).

alternaban una o dos páginas por humorista. Sus creadores habían sido formados en la "edad de oro" de las historietas de las editoriales Quinterno, Abril y Frontera[63] y se percibía la impronta de las publicaciones de Quinterno, que matizaban las innovaciones gráficas y temáticas de la revista. Por otro lado, *Satiricón* estaba inspirada en la revista alemana *Pardon*[64] y en las norteamericanas *MAD*[65] y *National Lampoon*[66], y en cuanto a sus notas adultas en *Penthouse* y *Playboy*. Esto significaba que la tapa y contratapa fueran de un papel de mejor calidad, satinado e impreso a varios colores como entonces lo hacían las revistas de interés general mas no las humorísticas; que tuviera un tamaño intermedio entre el tabloide y el magazine (23,3 x 31,1 cm.) y unas 56 páginas, muchas más que la media de una revista de humor gráfico. Las portadas consistían en caricaturas de fuertes y brillantes colores cuyos títulos, ampliaban o reducían sus posibles interpretaciones, además, de publicarse acompañadas de otros títulos que anunciaban el contenido de la revista. Su diseño y diagramación delataban el paso por la publicidad de sus editores y le otorgaba una nota distintiva. *Satiricón* combinaba en su interior *cartoons* e historietas cómicas con notas periodísticas sobre temas sociales, deportivos y políticos, y reportajes breves pero audaces a personalidades, principalmente, de la cultura masiva y del espectáculo. Y en ella puede observarse "casi todas las novedades del diseño humorístico, ejecutado con un excelente nivel de conjunto" (Rivera, 1985: 134). De esta manera, ofrecía una innovación en el género al desbordarlo; incorporando características propias de las revistas de interés general.

Satiricón fue mensual y rápidamente se tornó un éxito de ventas. En febrero de 1973 vendió 33.644 ejemplares; en junio triplicó sus ventas y en octubre del mismo año las quintuplicó llegando a 156.208 ejemplares vendidos. Como ocurrió con todas las revistas de interés general, *Satiricón* tuvo su pico de ventas en 1974, año en que en sólo ocho meses superó el número de ventas del año anterior. La revista de Blotta fue clausurada en septiembre de ese año con lo cual es imposible saber hasta donde hubiese alcanzado su potencial. En cambio

---

[63] Cascioli relata que "Estábamos muy formados, igual que el Negro Fontanarrosa, te diría que es la misma historia, por las historietas de Quinterno, de Abril y después de Frontera. Veníamos todos de ese lado. Nuestra formación era *Misterix* y *Patoruzito*, por decirlo así. Y teníamos por ahí, y viendo algunas revistas de afuera, como *Metal Hurlant* o una americana de humor, [*Nacional Lampoon* (…)] bueno, teníamos otras aspiraciones…" (Cascioli, entrevista Vazquez, L., 2009).

[64] *Pardon* fue una revista satírica surgida en Alemania Occidental en 1962, llegó a tener tiradas de 360.000 ejemplares. En ella se destacaron R. Gernhardt, Chlodwig Poth, F.K. Waechter, F.W. Bernstein y Hans Traxler.

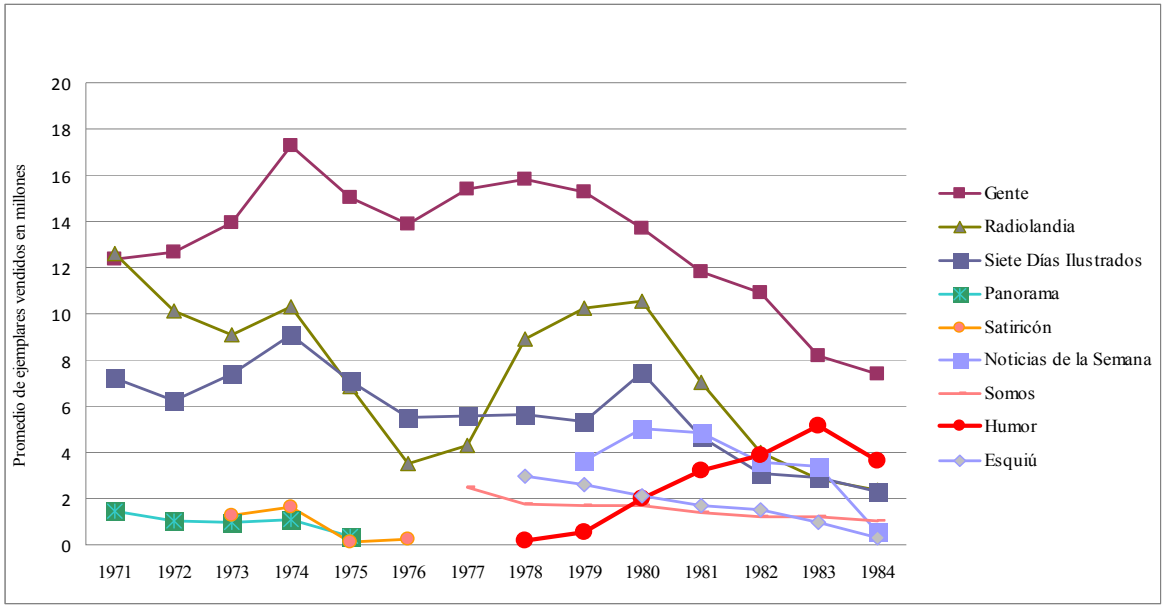
[65] *MAD* se caracterizó por satirizar la cultura pop norteamericana y los productos de consumo masivo de dicha sociedad. Fue creada en 1952 por William M. Gaines. La impronta de *MAD* en *Satiricón* no pasó desapercibida a los lectores, en el correo de lectores se publicó la carta de una lectora que los acusa de plagio por copiarse de *MAD* (*S* nº 12, oct. 1973: 5).

[66] *Nacional Lampoon* fue una revista satírica norteamericana creada por Douglas Kenney, Henry Beard y Robert Hoffman, ex alumnos de la Universidad de Harvard, en 1970. La revista se caracterizó por empujar constantemente los límites de lo permitido y tolerado.

Gente y *Siete Días Ilustrados* tuvieron ese año un pico de ventas que no volverían alcanzar por lo menos en los diez años siguientes.

Satiricón fue la publicación de humor grafico de "autor" que más ejemplares vendió en aquellos años. No obstante, si se pone en perspectiva su *boom* editorial con respecto de las principales publicaciones periódicas de interés general, se observa el lugar marginal que ocupaba en el mercado. Únicamente superó en ventas a la revista *Panorama* y vendió casi once veces menos que *Gente*, la revista dominante del mercado. Pero su presencia en el mercado no era equivalente a la repercusión y la posición que tuvo la revista en el campo mediático y cultural de la época.

Gráfico 1: Circulación de publicaciones periódicas a nivel nacional. Género humorístico e interés general. 1971-1984.



Elaboración propia en base a información del Instituto Verificador de Circulaciones (IVC).
Nota: Para la revista HUM® no fue posible reconstruir la serie de tiempo en base a una misma fuente, por ello los datos de los años 1978-1980 corresponden a Matallana, 1999; y los datos del período 1981-1984 al IVC.

Si bien, *Satiricón* iba dirigida a un público masivo, su lector ideal era el porteño de clase media, media-alta, de unos treinta años, casado o a punto de hacerlo, moderno, culto e inconformista. *Satiricón* le propuso reírse de sí mismo y de quienes detentaban posiciones de poder y autoridad con inteligencia, entendiendo por ello un gesto de superioridad (*S* nº 1, nov. 1972: 12). Fue así que ofreció una imagen de sí como una revista sin límites que cultivó, como señala Rivera, un "humor desprejuiciado, agresivo, pletórico de desenfado, que aborda con soltura una amplia franja relacionada con las tradiciones del género y con la actualidad política,

social y cultural de la Argentina de los años 70" (1985: 133). La propuesta *Satiricón* fue más audaz que la de *Hortensia*, aquel sentimiento de superioridad fue muchas veces exaltado, convirtiendo a la revista en un entretenimiento pedante y mordaz, lo que entusiasmó a unos lectores y colaboradores, y desalentó a otros. Era en este sentido que *Satiricón* no competía con *Hortensia*, ya que cada una fomentaba un tipo particular de risa. *Satiricón* buscaba compartir los lectores con *La Opinión*, que allí se publicitaba con su *slogan* "el diario para la enorme minoría", es decir, para una clase media ilustrada, progresista y politizada. En efecto, ambas publicaciones fueron los principales exponentes de los "integrados-apocalípticos" ante la cultura de masas[67].

El equipo de redacción inicial estaba compuesto por Oskar Blotta como director, Andrés Cascioli como director estético, Carlos Ulanovsky y Mario Mactas como asesores de dirección y redacción y más de veinticinco colaboradores entre periodistas[68] y humoristas. Entre estos últimos estuvieron los humoristas más destacados del país, quienes en los primeros números de la revista ofrecieron una interesante articulación intergeneracional que sumó capital simbólico y prestigio a la nueva publicación. A mediados de 1973 se produjo el alejamiento de muchos de los más veteranos y la consolidación de la generación más joven -los nacidos entre 1936 y 1948[69]. Sin embargo, la continuidad de algunos de estos últimos no implicaba estar de acuerdo con el nivel de confrontación que exponía la revista, como reconocía Fontanarrosa: "yo encontraba en ella una agresividad gratuita, un tono pedante y despectivo que te deja intuir, que no había un verdadero cariño por la gente" (1976: 40).

A diferencia de *Hortensia*, *Satiricón* tuvo una estructura editorial netamente profesional, sus colaboradores ya vivían de la profesión –ya fuera como periodistas, humoristas o ilustradores– y la redacción dividía sus funciones[70]. Empresarialmente, primero fue editada por

---

[67] Esto queda ilustrado en esta definición que *Satiricón* hizo de sí misma: "Nosotros (y desde el primer número, ustedes) salimos a mirar la realidad faltándole el respeto a lo establecido, a las "chicas de tapa", a los ídolos de la mediocridad, (…) y a tenérselo un poco a los argentinos con menos bombo, menos guitarra y más cosas de valor arriba, abajo o adentro, tengan o no secta, corporación o partido" (*S* nº 5, mar. 1973: 14).

[68] Alicia Gallotti, Carlos Duelo Cavero, Jaime Poniachik, Alejandro Dolina, Dante Panzeri, Walter Canevaro, Dalmiro Saenz, Jorge Guinzburg, Carlos Abrevaya y Ricardo Parrotta.

[69] Tomás Sanz, Leopoldo Durañona, Alfredo Grondona White, Sergio Izquierdo Brown, Lolo Amengual, Aldo Rivero, Limura, Napoleón, Bróccoli, Pérez D`Elías, Viuti, Fontanarrosa, Sanzol, Crist, Caloi y Carlos Trillo. Los veteranos eran: Landrú, Flax, Faruk, Brascó, Heredia, Kalondi, Siulnas, Oscar Blotta, César Bruto, Oski, Rafael Martínez, Garaycochea.

[70] El cargo de director se desdoblaba en "Director responsable", Dios y "Director irresponsable", Oskar Blotta; y estaban los cargos de "Director estético", "Asesores de dirección y de redacción", "búsqueda periodística", "Secretaría general", "Fotografía"; había un Departamento de Publicidad, uno de Producción que contaba con un coordinador y un director y un Departamento Comercial, que incluía un director, un gerente administrativo y un gerente de ventas.

Aurea Editores, y luego por Editores Asociados que en sociedad con Cielosur Editora[71] garantizaba la distribución en el interior y exterior del país; y con Machi y Cía., en Capital Federal. A partir del tercer número *Satiricón* se institucionalizó al inscribirse en el Instituto Verificador de Circulaciones (IVC), entidad privada que reúne a los principales editores de diarios y revistas y certifica la cantidad de ejemplares vendidos para las empresas anunciantes; y en la Asociación Argentina de Editores de Revistas (AAER). Sin embargo, esta institucionalización se mostró insuficiente al momento de afrontar la clausura de la revista.

Hortensia y *Satiricón* se repartieron el mercado y el sector del campo del humor gráfico que no estaba ocupado por las publicaciones de Quinterno; así como también cada una delimitó el tipo de risa que iba a provocar. Esta distribución y división de tareas les permitía considerarse colegas más que competidoras y compartir colaboradores y espacios de socialización como las Bienales de humor e historieta[72]. Sin embargo, había una desigualdad de fondo, para los humoristas no era lo mismo publicar en una u la otra, pasar de publicar en Córdoba a hacerlo en Buenos Aires era sinónimo de mayor reconocimiento y consagración individual, algo que no sucedía de modo inverso debido a la estructuración histórica del campo que tiene en la Capital Federal su centro. *Satiricón* ocupó una posición hegemónica en el campo editorial del humor gráfico, se constituyó –tomando la metáfora de Pierre Bourdieu– en una revista "faro" para otros emprendimientos editoriales que surgieron de manera contemporánea o posterior, entre ellos *Chaupinela*, *Mengano* y HUM®. En efecto, varias experiencias editoriales quedaron opacadas por la fuerte presencia de *Satiricón*, como fue el caso de *Humorón* o el relanzamiento de *Telecómicos* por parte de Aldo Cammarotta. Más éxito tuvo *La Cebra a colores*, que apareció en Rosario en 1973 y tuvo a Fontanarrosa entre sus colaboradores.

La experiencia de *Satiricón* entre 1972 y su clausura en septiembre de 1974 puede dividirse en dos etapas cuyo punto de inflexión fue octubre de 1973 cuando Perón asumió su tercera presidencia. Para ese entonces, *Satiricón* terminó de condensar cambios en su contenido y equipo de redacción que se venían perfilando en números previos. La primera etapa de *Satiricón* fue la más rica y audaz, la sátira y lo sátiro se alternaron en sus páginas logrando cierto equilibrio que contribuía a incentivar el clima de libertad y efervescencia social que se vivía. El primer número de *Satiricón* salió a la venta nueve días después del mensaje de Perón que anunciaba que su regreso era en "prenda de paz y entendimiento" y siete días antes de su

[71] Cielosur Editora y Aurea Editora compartían las oficinas en el primer piso de Av. de Mayo 1324. Cuando surgió Editores Asociados, ésta se mudó a otras oficinas en ese mismo piso.

[72] *Satiricón* no mostró interés por tener una activa participación en las actividades extra-editoriales del campo del humor gráfico, a diferencia de *Hortensia* que fue una gran promotora de dichas Bienales. Los humoristas de *Satiricón* que participaban en ellas lo hacían en carácter individual.

concreción. La primera tapa era una caricatura realizada por Oscar Blotta (padre) que, con su viejo y consagrado estilo, ofrecía un mensaje novedoso que reivindicaba la libertad y aludía al regreso del viejo líder. La imagen mostraba a un militar entrar a la Casa Rosada limpiando su gorra, ensuciada por una paloma blanca a la cual seguía con una mirada de desagrado mientras volaba hacia el exterior. La paloma blanca representaba el clima de libertad política y cultural que se estaba viviendo después de la larga dictadura militar tanto como remitía a Perón, quien regresaba de España a traer paz pero también, y este era el giro satírico de la imagen, a arruinarle los planes a Lanusse, representado por aquel militar tipo. La reivindicación de la libertad se reforzaba con la presentación en tapa de "La gran esperanza blanca", la actriz y vedette Libertad Leblanc, entrevistada en ese número. *Satiricón* sentaba las bases valorativas sobre las cuales cultural y políticamente iba a construir su identidad [Véase Lámina 13 en Anexo 1].

El proceso iniciado con el retorno de Perón al país hasta su ascenso a la presidencia, pasando por el breve gobierno de Héctor Cámpora quedó plasmado en *Satiricón*. La sátira política tuvo su lugar privilegiado en la portada de la revista pero también en historietas paródicas y *cartoons*, teniendo menor espacio en los textos. Los humoristas más veteranos y consagrados del *staff* fueron los primeros en desarrollarla y así predominó el humor absurdo que había distinguido a *Tía Vicenta*. En esta división del trabajo y de la provocación sobresalieron las secciones "Biografía sin biógrafo" de Flax, dedicada a presentar a quienes estaban en el centro de la escena política[73] [Véase Lámina 17 en Anexo 1]; "Consejos para un futuro gobernante" de la consagrada dupla César Bruto y Oski con recomendaciones diversas con vistas al retorno a un régimen democrático[74]; y las series de chistes gráficos de Landrú. A ellas se sumaban las historietas unitarias de Pérez D`Elías y Basurto, y los chistes de Tomás Sanz, Caloi, Crist, Sanzol, entre otros. El alejamiento de los humoristas más veteranos llevó a profundizar la sátira política y a abandonar el humor absurdo.

Perón fue una de las principales figuras caricaturizadas en *Satiricón*[75]**.** Su esperado regreso al país y la centralidad política que adquirió en la transición democrática explican dicha recurrencia. Entre el retorno de Perón en noviembre y las elecciones presidenciales de marzo de 1973, sobresalieron representaciones satíricas las cuales eran matizadas por otras más benévolas o ambiguas; y por la crítica de sus contendientes políticos. Los lectores se

[73] Por el alejamiento de Flax, la sección tuvo sólo cuatro entregas, dedicadas cada una a Arturo Frondizi, Francisco Manrique, Ricardo Balbín y Alejandro Lanusse.
[74] *Satiricón* terminó con esta sección en mayo de 1973 "porque el tío es grande, sabe lo que hace y no necesita consejos" (*S* nº 5, may. 1973:12). César Bruto, tiempo después recordará: "equivocadamente se suspendieron cuando ganó Cámpora. Oskar Blotta entendió que ya no eran necesarios… Precisamente cuando más importaban" (en Sasturain, 2004:189).
[75] Para un análisis de las representaciones de Perón en *Satiricón*, ver Burkart, 2011a.

encontraban frente a una postura ambivalente y ambigüedad por parte de la revista, característica paradigmática también del mismo Perón. La actualidad política no sólo estuvo representada en su versión partidaria e institucional sino también en alusión a la violencia política. En las representaciones cómicas se distinguía entre la violencia de "izquierda" y la de "derecha" y se insinuaba que la revista estaba dispuesta a satirizar a cualquiera de las dos, fortaleciendo dicha dicotomía [Véase Lámina 25 en anexo 1].

Esta primera etapa de *Satiricón* tuvo un punto de inflexión en abril de 1973 cuando el sexto número de la revista fue calificado de "inmoral" por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires[76] que prohibió su venta y circulación (BOM nº 14.517, 4/04/1973). Un motivo posible de la censura fue el malestar que generó la caricatura de la portada que representaba a la fórmula Cámpora- Solano Lima, triunfadora en las elecciones presidenciales de marzo de 1973. Ambos candidatos estaban sentados desnudos, uno en un inodoro como si fuera el sillón presidencial y el otro en una pelela, bajo el título "En este lugar sagrado" [Véase Lámina 14 en Anexo 1]. Se representaba así a la institución presidencial totalmente deslegitimada y desvalorizada, y una lectura audaz podía agregar que eso se debía al retorno del peronismo al poder institucional. Otra versión sobre el motivo de censura de aquel número seis fue la profundización del abordaje satírico de lo sexual, algo que *Satiricón* explícitamente advertía en el editorial,

> este número está repleto de sexo, porque nosotros sospechamos que el sexo es una cuestión bella y refrescante a la que se suele meter en una olla a presión con tapa hermética para hacer un guiso de preconceptos, represiones y oscuridades. Para no estar en esa olla, en la que se meten los que niegan al sexo y comercian suciamente con él, hoy nos sacamos pantalones y corpiños (*S* nº 6, abr. 1973:14).

La sexualidad en clave cómica aparecía en la nota ilustrada "La vida sexual de Patoruzú" de Mario Mactas, la primera entrega del "Curso libre de divulgación sexual" de Oski; y en el conjunto de *cartoons* de Viuti, titulado "Humor pornográfico". Sin embargo, ya en enero de 1973 *Satiricón* se asumía iconoclasta al reconocer que estaba dispuesta a faltar el respeto a los valores tradicionales y a aquello instituido (*S* nº 3, ene.1973: 14). En el número siguiente, el audaz reportaje de Alicia Gallotti al boxeador Oscar "Ringo" Bonavena presentado como "El Gran Macho Argentino" e ilustrado con fotos que lo mostraban provocativamente con un

[76] A través de la Secretaría de Cultura, la Municipalidad ejercía control sobre las publicaciones que se editaban en su jurisdicción. El decreto 115 de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires sancionado el 8 de enero de 1958, establecía tres criterios de clasificación para todo material impreso: 1. material inmoral y presuntamente obsceno (venta y circulación prohibidas); 2. material inmoral (venta y circulación prohibidas); 3. material de exhibición limitada (venta permitida sólo en locales cerrados, sin que pueda ser expuesto en la vía pública o en escaparates exteriores) (en Avellaneda, 1986). Sobre el funcionamiento de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires, véase Invernizzi y Gociol, 2002: 79-88.

diminuto *slip*, causó enorme revuelo y sumó nuevos lectores. También alejó a otros, un lector descontento les reprochaba que la revista "está perdiendo todo lo bueno que me hizo empezar a comprarla y que poco a poco se está transformando en un compendio de aberraciones sexuales (ahora podrían llamarla PORNOGRAFÓN)" (*S* nº 10, ago. 1973).

La reivindicación de lo satírico-lujurioso aparecía, también, en la historieta de Fernández Branca, "El Sátiro Virgen", una parodia con ribetes grotescos de quienes estaban empecinados en liberarse sexualmente. Narraba la "dulce y trágica historia del sátiro virgen, mitológico ser repleto de lascivia, quien jamás pudo cumplir el papel que le asignó la tradición" (*S* nº 3, ene. 1973: 20) [Véase Lámina 18 en Anexo 1]. El protagonista era un sátiro representado como las criaturas prototípicas de la mitología griega, de sexo masculino, mitad hombre, mitad carnero, con orejas puntiagudas y cuernos en la cabeza, abundante cabellera y cola de cabra, con la excepción –y este era el límite autoimpuesto para esta revista considerada "sin límite"– de no tener su miembro viril de tamaño sobrehumano ni permanentemente erecto. Sus acciones eran adaptaciones contemporáneas de las mitológicas, andaba por los bosques leyendo revistas pornográficas o "el manual sexual oriental" para saber como conquistar a las ménades y ninfas, víctimas más o menos reacias de su lubricidad (Grimal, 1994: 475). Si Fellini recuperaba a la Grecia antigua de manera idealizada como una época de libertinaje; *Satiricón* satirizaba esta apropiación. Con el proceso de civilización mediante, volver a ella era imposible, sólo quedaban los ridículos manuales y cursos que enseñaban a los hombres como obtener placer y prometían suprimir la represión sexual.

En todo caso, en el siguiente número se respondió a la censura con ironía, se agradecía a la "bruja buena" "por su acción moralizadora y educativa" (*S* nº 7, may. 1973:3). Este gesto aparentemente desafiante se acompañó de otro defensivo, Izquierdo Brown cedió su lugar de caricaturista a Cascioli quien ilustraba por primera vez la tapa de la revista. El inminente cambio de autoridades gubernamentales facilitaba una postura desafiante hacia el poder censor, *Satiricón* no bajó el tono con respecto al abordaje cómico de lo erótico-sexual pero sí lo hizo con la sátira política, dejándose llevar por el clima de optimismo que se vivía y con el objetivo de acomodarse mejor a las nuevas circunstancias.

La asunción de Cámpora, estipulada para el 25 de mayo en coincidencia con la conmemoración del día de la Revolución de Mayo de 1810, fue retratada satíricamente en la portada "El sol del 25 viene asomando", título tributario de la popular canción que interpela a un triunfal pueblo argentino[77]. La imagen consistía en un enorme sol con la cara de Perón

[77] Esta canción fue compuesta por Domingo Lombardi y Santiago Rocca en 1910 con motivo del Centenario de la Patria y luego, interpretada por Carlos Gardel y José Razzano.

asomando sobre un mar embravecido. Entre las olas –que eran una cita de "La gran ola de Kanagawa" del pintor japonés Katsushika Hokusai– aparecía Lanusse llevando un paraguas (*S* nº 7, may. 1973). El colorido fortalecía el poder de la imagen y el título delimitaba sus posibles significados [Véase Lámina 15 en Anexo 1]. El 25 de mayo de 1973 se inauguraría un nuevo gobierno patrio como había sucedido en 1810, y éste sería un "día peronista" como lo había sido el 17 de octubre de 1945. En 1973, el pueblo argentino que salía a la calle a ver "de qué se trata" era peronista y, en efecto, ese día fue exultante y la Juventud Peronista creyó que había llegado su consagración.

El optimismo de esta caricatura hizo que muchos lectores la asociaran a un cambio en la postura de una revista que venía expresando una fuerte crítica a Perón. Sin embargo, el rápido devenir de los acontecimientos no fueron correspondidos con imágenes benévolas de Perón quien fue tapa de *Satiricón* en los números de agosto a octubre de 1973, es decir, en el período comprendido entre su nuevo arribo al país que terminó en la masacre de Ezeiza, la renuncia de Cámpora el 12 de julio y su ascenso a la presidencia, luego del gobierno provisional de Lastiri y de un nuevo llamado a elecciones. La primera de esas caricaturas se tituló "El Gran Dedazo" y mostraba, con un destacado poder de síntesis de parte de Cascioli, el primer plano de una mano contraída con el dedo mayor extendido, la punta de dicho dedo llevaba la cabeza de Perón [Véase Lámina 16 en Anexo 1]. Cascioli iniciaba una serie de imágenes cómicas que se hicieron recurrentes en la siguiente etapa de *Satiricó*n, las cuales contuvieron un fuerte sesgo escatológico y obsceno representando gestos y partes del cuerpo humanos como modo de expresar aquello que no podía ser comunicado de otro modo. Mientras el diario *La Opinión* interpretaba la frase de José Rucci "Se acabó la joda" pronunciada tras la reunión de Perón con Cámpora como "se acabó el gobierno actual" (*LO*, 17/07/1973 en De Riz, 2007: 140); *Satiricón,* menos interesada en las formalidades, entendía que Perón le hacía "El Gran Dedazo" a Cámpora como a los sectores de la izquierda peronista –aunque éstos no lo vieron tan claramente así– para privilegiar a los de la derecha dentro del movimiento.

Las siguientes caricaturas de Perón retomaban y reforzaban su postura de desacreditar a las organizaciones armadas de izquierda, abandonando su clásica ambigüedad (Sigal y Verón, 2008). Estas representaciones se articulaban con aquellas otras que aludían a la violencia política que no había sido mitigada con la democratización política y el retorno del peronismo al poder, como se había esperado. A partir de ese momento, *Satiricón* comenzó a hacer cambios progresivos en su contenido que se consolidaron entre los números de octubre y noviembre de 1973. Sus editores percibieron el giro autoritario así como que éste era producto de elecciones

democráticas, y se autocensuraron[78] buscando acomodarse para actuar en consecuencia con un clima más hostil. Entendieron que la risa satírica no tenía lugar en una sociedad que había elegido mayoritariamente a Perón como presidente de la Nación. El equilibrio entre las dos derivaciones que se desprendían de su nombre, la sátira y lo sátiro-lujurioso, se rompió y predominó la segunda. *Satiricón* privilegió en sus imágenes y textos el juego cómico que atacaba los tabúes sexuales, interviniendo con mayor decisión en la revolución cultural al ofrecer representaciones disruptivas y provocativas de las transformaciones en los modos de vida y en las costumbres.

Asimismo, frente a la nueva coyuntura, *Satiricón* debió actualizar su pacto de lectura con los "argentinos de este tiempo". Nuevamente se identificó con una tercera posición –una "tercera iluminación"– y sostenía no tener miedo de reírse de las "sombras" y los "desastres" de la "Argentina libre" como tampoco "tiembla cuando quiere decir algo que no la deja dormir" (*S* nº 12, oct.1973: 10). No obstante, aclaraba que no era "*house organ*" de ninguna facción política (*S* nº 13, nov.1973:10). *Satiricón*, que evitaba definirse como peronista, buscó insistentemente ser reconocida como parte de la "democracia integrada" propuesta por Perón (De Riz, 2007: 145). Ante el peronismo que se caracterizaba por entender la política desde la lógica amigo-enemigo, *Satiricón* quería estar entre los amigos pero manteniendo una autonomía relativa y creyendo que para eso era suficiente con eliminar la sátira política. Este esfuerzo por parte de los editores estaba dirigido tanto a quienes detentaban el poder como a los lectores, y su arrogancia inicial se veía reducida ahora a una estrategia defensiva. Esta insistencia por definirse como parte de "lo nuestro" y no "ajena" a la cultura argentina estaba asociada también a la lucha por la concepción de la cultura que se imponía como dominante. El acceso de Perón al gobierno no terminó de aflojar la censura sino por el contrario, ésta se endureció. Como señaló Avellaneda (1986), en 1974, el discurso de la censura y su normativa asistió a una acelerada organización y sistematización. Este discurso distinguía entre cultura verdadera o legítima y cultura falsa e ilegítima. Esta última era ajena "porque no se subordina a lo moral (lo moral: o sea lo que produce las buenas costumbres y resiste el asedio de la corrupción)" (Avellaneda, 1986: 19) y lo no-moral implicaba conceptos de sexualidad, religión y seguridad nacional. La decisión de *Satiricón* de desprenderse de su vertiente satírica pero mantener y

[78] Carlos Ulanosvky cita a un "testigo cercano" a *Satiricón* que cuenta que "desde el retorno del General, mensajeros oficiosos les habían hecho saber que Perón tenía un muy desarrollado sentido del humor, siempre y cuando se refiera a otros. A partir de un momento, aplicando una decisión de autocensura, se alejaron un poco del humor político…" (1997: 241).

profundizar el humor sexual –"chancho"[79]– y escatológico se contraponía al discurso censor y era en función de éste que los editores de la revista necesitaban también reforzar su identidad y objetivos.

La irreverencia se expresó en las portadas, que abruptamente dejaron de ser caricaturas políticas para ser en la mayoría de los casos, gestos o representaciones de partes del cuerpo humano. La risa escatológica fue promovida en imágenes como "El auge de la cultura anal" (*S* nº 13, nov. 1973), "Todos somos culipanza!" (*S* nº 14, ene. 1974), y "Los asquerosos" (*S* nº 16, mar. 1974); así como también en otras más audaces que insinuaban el clima enrarecido por el incremento de la violencia política, las presiones y persecuciones, como "En boca abierta… entran moscas!" (*S* nº 15, feb. 1974) y "A veces hay que tragarse el sapo!" (*S* nº 17, abr.1974) o "¿Ud. De qué se ríe?" (*S* nº 20, jul. 1974) [Véase Láminas 18 a 21 en Anexo 1]. *Satiricón* seguía haciendo referencias a la situación política evitando las personificaciones y la sátira política. La materia prima de estas imágenes eran gestos, expresiones populares y cotidianas, algunas de los cuales tenían significados obscenos o insultantes. Esta gestualidad fue utilizada ante la incapacidad de expresar ideas de modo explícito y textual. A través de ella se aludía y denunciaba la censura a la vez que se representaba el tabú que rodeaba a aquellos gestos.

Junto a estas imágenes se destacó la serie de ensayos "Contra toda forma de opresión" que se alejó del humor para reunir "algo que se fue dando embrionariamente en cada sección de la revista" (*S* nº 12, oct. 1973: 17). El título era una apropiación de una de las fórmulas discursivas de la izquierda intelectual latinoamericana y europea[80] que se había generalizado en aquellos años entre quienes denunciaban el imperialismo e impugnaban el sistema capitalista. Tomando distancia de su acepción original y tratando de intervenir en los debates sobre el orden y sus transformaciones, *Satiricón* usó la fórmula para explicar que el cambio debía incluir un trabajo individual, y la posibilidad "de revisarse interiormente para ser más libre de lo que se es" (Ídem). En estas notas, escritas en su mayoría por Mario Mactas, *Satiricón* retomó y profundizó la tercera posición que en la etapa anterior había definido como "ni blanco ni rojo". Para *Satiricón,* en la década del sesenta se habían desvelado "viejas formas de opresión" pero las síntesis que se ofrecieron para su superación devinieron en "nuevas formas de opresión" contra las cuales había que seguir luchando. Había que liberarse de los "sistemas de

[79] "Humor Chancho" fue la expresión elegida por los editores de *Satiricón* para lanzar unos suplementos especiales dedicados a este tipo de humor.

[80] El pedagogo brasileño Paulo Freire la había usado en el título de su célebre libro "Pedagogía del oprimido" (1970). Algo similar sucedía con la frase "contra todas las formas de…", por ejemplo, el FREJULI la había utilizado en su *slogan* de campaña, "Luchar contra los monopolios y todas las formas de dependencia" (Gillespie, 1997: 162).

codificación de la vida", esas fórmulas "prefabricadas" y "listas para ser habitadas y consumidas", promovidas tanto por "gente buena que te arregla la vida con un par de esquemas y te dice qué tenés que hacer para acomodarte a las circunstancias", como por "los codificadores prepotentes" que "intentan imponer la oscuridad de ideas vendiéndola como antorchas encendidas" (*S* nº 13, nov.1973: 38). El psicoanálisis y la militancia política eran dos de los principales constreñimientos del individuo y si la meta era la "liberación general"; ésta debía estar acompañada de "microliberaciones" (*S* nº 13, nov.1973: 38).

Si bien, inicialmente las notas mantenían un equilibrio entre la crítica al "optimismo pavote" y al psicoanálisis por un lado y por otro a los "sectarios", "pesimistas mesiánicos", "necrófilos históricos"; luego éste se rompió. El vituperio contra estos últimos cobró mayor virulencia en febrero de 1974 cuando el país estaba aún conmocionado por el reciente ataque del ERP al cuartel del Ejército en la ciudad de Azul, provincia de Buenos Aires. El hecho era un desafío al gobierno de Perón en tanto representaba un cambio de objetivo de la guerrilla; siendo que los militares se convirtieron en su blanco privilegiado (De Riz, 2007: 148). La respuesta de Perón fue rotunda: "El aniquilar cuanto antes a este terrorismo criminal es una tarea que compete a todos los que anhelamos una patria justa, libre y soberana" (*LO*, 22/01/1974 en De Riz, 2007: 148-149). De modo indirecto, *Satiricón* ansiaba el orden tanto como Perón y su forma de expresarlo fue a través de estos ensayos cuasifilosóficos en los cuales se reforzó una posición liberal clásica, reivindicativa del individuo frente a la uniformidad que imponía tanto el mercado como la política. Con estas notas, *Satiricón* se posicionaba como exponente de la cultura moderna y como "integrado-apocalíptico" que rechazaba tanto a los "integrados-integrados" de la cultura comercial a quienes acusaba de difundir un "optimismo pavote" y al psicoanálisis por contribuir a la integración social como a los rebeldes por fomentar un cambio radical y violento de las estructuras. *Satiricón* actuaba como apocalíptico en tanto buscaba convencer a sus lectores para que se pusieran a salvo de las fuerzas sociales que llevan al hombre a ser parte de la masa de consumidores o de militantes; pero no dejaba de ser un medio de comunicación masivo, por eso era un "integrado-apocalíptico". Apelaba a la construcción de una comunidad reducida y elegida pero en tanto se estaba en una sociedad de masas, esa comunidad no era otra que una "enorme minoría", usando el término de *La Opinión*.

De modo simultáneo, *Satiricón* profundizaba en los temas vinculados a la sexualidad, las relaciones de género e intergeneracionales. Una nueva serie de historietas formó parte de los cambios de contenidos de *Satiricón*. Alfredo Grondona White fue el autor de "Los viajes de Gulliverti", una expresa apropiación de la clásica novela de Jonathan Swift (1726), "Los viajes de Guilliver". Con frecuencia considerada como infantil, esta obra fue recuperada por Grondona

White en su sentido original, como una sátira a la sociedad y a la condición humana. La idea del viaje era el punto de partida para burlarse de la cultura juvenil argentina y las expresiones de la "contracultura" que reivindicaban "ese clima de naufragio; rock criollo; barrio plateado por la luna y habitado por adolescentes de pelo largo; búsqueda de 'viajes' a través de la yerba y, en suma, un retrato del hippismo nacional"[81] (*S* nº 11, sep. 1973: 34). La historieta tenía un fuerte sesgo moralista sobre temas como el miedo, la violencia, la injusticia, la enfermedad, entre otros; en aparente contradicción con el espíritu desenfadado de la revista. La cultura juvenil y la contracultura, blanco de la sátira social, aparecían como superficiales y carentes de sentido último.

Otro caso fue la historieta "El Marqués de Sade" realizada por Oskar Blotta e Izquierdo Brown en reemplazo de "El sátiro virgen" [Véase Lámina 22 en Anexo 1]. La representación que se hacía de Sade ponía el énfasis en su vida sexual sin hacer alusión alguna a su profesión de escritor ni a la persecución a la cual fue sometido. Sin embargo, la apropiación y el tributo que *Satiricón*[82] hizo del escritor maldito francés fue un reconocimiento implícito de aquella. Si en la primera etapa, *Satiricón* se identificaba con Fellini y Averchenko tanto como con la mitología griega, en esta segunda etapa apelaba a la figura de Sade quien ofrecía una nueva síntesis, perseguido por sus convicciones en cuanto a la moral sexual por el absolutismo, por la asamblea revolucionaria y por el régimen napoleónico. La persecución que sufrió *Satiricón* y otros sujetos de la cultura argentina bajo el gobierno democrático de Perón encontró su mejor expresión a partir de esta figura controvertida de la cultura occidental.

Cuando Perón accedió a su tercer mandato, *Satiricón* intentó integrarse a la democracia peronista pero fracasó inmediatamente. A principios de 1974, *Satiricón* recibió la clasificación de "exhibición limitada"[83] a la cual respondió reafirmando su identidad e identificando a su contrincante como los "seriotes generalmente enfermos de constipación" y "los que trabajan, por mangos o *ad honorem*, de señores serios que nos protegen de todo mal" (*S* nº 15, feb.1974: 10). Para *Satiricón*, "sin el sentido del humor, a la inteligencia del hombre le falta un buen pedazo. Es necesario que haya gente con la capacidad de ver que detrás de cualquier fenómeno,

[81] El clima de naufragio quedó plasmado en 1967 en la canción "La Balsa" de Litto Nebbia y Tanguito e interpretada por Los Gatos, considerada fundadora del rock nacional argentino. También en la publicación *Mordisco* que luego, fue recuperado por su sucesora, *Expreso Imaginario.*

[82] El tributo a la figura de Sade (1740-1814) tenía su antecedente en la etapa anterior de la revista con la sección que llevaba el nombre de una de sus novelas, "Filosofía en el tocador" (1795) –considerada una de las obras sádicas por excelencia. En esta segunda etapa, dicha sección cambió su nombre por "Filosofía en el baño", para interpelar de modo más directo a los lectores masculinos. En ella, Jorge Guinzburg y Carlos Abrevaya abordaron temas como los métodos anticonceptivos, la virginidad, la fidelidad, el nudismo, la masturbación, la menstruación, la luna de miel, la micción y la "franela".

[83] El número catorce de enero de 1974 fue censurado por la Municipalidad (BOM nº 14.705, 11/01/1974).

de cualquier episodio, yace un toque de absurdo, ese que hace a la vida mágica y vivible" (Ídem). *Satiricón* se dedicaba a ello y ofrecía *una* forma de ver el país que "no reconoce las correas del sectarismo" porque "las cosas, la gente, las naciones, no tienen solamente un modo de presentarse a la faz de la tierra sino una manera claroscuro de **ser**" (Ídem). *Satiricón* fue clasificada de "exhibición limitada" por la Municipalidad de Buenos Aires de forma consecutiva entre abril y agosto de 1974[84]. Este continuo llamado al orden por parte de la censura no se correspondía con el reconocimiento del público. En esta segunda etapa, *Satiricón* fue un éxito comercial, alcanzando su pico máximo de ventas. Si en febrero de 1974 vendió 218.880 ejemplares; el número previo a su clausura vendió 198.835 (IVC, 2005). *Satiricón* no era el único blanco de la censura, se prohibían también obras de teatro, libros y películas. Pero la censura cobró nuevas características. A la censura legal se sumaron atentados, listas negras y otras formas ilegales que generaban miedo e impedían las actividades y manifestaciones culturales. *Satiricón* no eludió estos temas. El año 1974 se había iniciado con los atentados con bombas a los cines Gran Splendid y Lorena por el estreno de la película "Jesucristo Super-Star". Dos meses después, *Satiricón* publicaba una historieta encargada a Crist inspirada en aquellos hechos [Véase Lámina 23 en anexo 1]. La censura era satirizada y se ridiculizaba los argumentos que la justificaban. También Fontanarrosa parodiaba la censura oficial a través de recuperar la famosa novela de Ray Bradbury "Fahrenheit 451" y ofrecer una versión libre en historieta (*S* nº 16, mar. 1974: 31-33) [Véase Lámina 24 en anexo 1].

Esta segunda etapa de *Satiricón* tuvo su punto de inflexión en mayo de 1974 cuando, por un lado, redujo su tamaño a un formato magazine de 21,5 x 28,5 cm.; sumó más páginas "Plenas de Saticolor", aumentó de precio –de $5 a $8–; y renovó parte del *staff.* Se alejaron Trillo, Durañona, Bróccoli y Amengual; y se incorporaron los periodistas Ernesto Guelperín, Rolando Hanglin, José Gómez Fuentes, Carlos Llosa y los humoristas Ceo, Bigente, Pancho, Sanyú, Tabaré y dos colaboradores de *Hortensia*, Ortiz y Peiró. Por otro lado, volvió a poner en tapa un retrato caricaturesco e inauguró la sección "Políticos en camiseta" a cargo de Gómez Fuentes. La caricatura era de Ricardo Balbín, el título apelaba a una metáfora futbolística, "El River de la política", porque uno en las elecciones y otro en los torneos, siempre salían segundos y por la asociación del Partido Radical y el club River Plate con las clases medias y no con los sectores populares como sus históricos contrincantes, el Partido Justicialista y Boca Junios. En

[84] Los números censurados fueron el 17 de abril (BOM nº 14.767, 18/04/1974), el 18 de mayo (BOM nº 14.790, 27/05/1974), el 19 de junio (BOM nº 14.818, 28/06/1974), el 20 de julio (BOM nº 14.841, 26/07/1974) y el 21 de agosto (BOM nº 14.860, 5/09/1974). También fueron censurados apelando a la misma legislación dos suplementos de *Satiricón* "HUMOR Negro Nº 2" y "HUMOR Chancho Nº 3" editados en aquel entonces.

el interior de la revista, en un gesto desafiante hacia Perón, Balbín era presentado como "El presidente moral de los argentinos". Esto cambios en *Satiricón* coincidieron, por un lado, con el endurecimiento de Perón en su rechazo a Montoneros y su apoyo a la burocracia sindical. En el discurso por el Día del Trabajador, el 1º de mayo de 1974, Perón llamó de "imberbes" y "estúpidos" a la anteriormente "juventud maravillosa", y Montoneros era echado de Plaza de Mayo, luego de cantar "¡Qué pasa, qué pasa, qué pasa general, está lleno de gorilas el gobierno popular!". Por otro, con el lanzamiento en junio de 1974 de *Maleficón*[85], revista de humor gráfico explícitamente dispuesta a confrontar con aquella al presentarse con el lema "Hoy competencia a la cacerola" (en Vázquez Lucio, 1985b: 427). *Maleficón* buscó la complicidad de *Hortensia* en su desafío a *Satiricón* pero Cognigni no lo avaló. Al contrario sancionó a la recién llegada por querer alterar las implícitas reglas de juego del campo y fomentar la confrontación. Cognigni decía

> Lo que no entendemos bien es la similitud de nombre con *Satiricón* y el evidente deseo de terciar entre las restantes revistas y la nombrada. Honestamente (…) no entendemos además por qué una experiencia en ese sentido –el del humor– deba incorporar la agresión a figuras que han sido y son importantes en la escena nacional (*Ho* nº 56, junio 1974: 3).

Maleficón continuó en el mercado tras la clausura de *Satiricón* en septiembre de 1974, sin embargo no se vio beneficiada con los lectores de ésta y no fue ajena a la censura, que le hizo un llamado de atención a principios de 1975[86]. No fue la única revista interesada en confrontar y competir abiertamente con *Satiricón*, también apareció *Satirik* que luego fue *Sátira*, dirigida por Ricardo Duro en cuya primera tapa decía "Cómo hay que hacer para no ser *Satiricón*?" (Vázquez Lucio, 1985b: 436). *Hortensia* y *Satiricón* habían reactivado el campo de publicaciones de humor gráfico y así como saludaban a los nuevos emprendimientos, sancionaban a aquellos que copiaban sus formatos y disputaban abiertamente con ellos; actuando en consecuencia de su posición dominante.

La muerte de Perón y la asunción de su viuda a la Presidencia de la Nación implicaron un nuevo cambio en las condiciones de producción y circulación cultural y mediática. En septiembre de 1974 *Satiricón* fue prohibida y clausurada su redacción ya no por la Municipalidad de Buenos Aires sino por el Poder Ejecutivo Nacional, a través del decreto 866/74 que consideraba:

---

[85] Su equipo de redacción estaba conformado por Morgan Sinclair como director, Sina Malden como coordinadora, José Simonetti como asesor técnico y los redactores eran Jorge Velásquez, Víctor Lapegna, Oscar Desimone y Sigfredo Santolana. El arte y la diagramación estaban a cargo de Jorge Becerra, Ricardo Duro, Práctico, Golo, Marcelo Bonaudo, Formosa y Neuro (Vázquez Lucio, 1985b: 427).

[86] El sexto número fue clasificado de "exhibición limitada" (BOM nº 14.946, 23/01/1975).

> Que constituye un evidente ataque contra los elevados valores y costumbres del pueblo argentino; que es una incitación constante a cometer delitos tipificados como contra la honestidad de las personas; que sus 22 números editados tantos sus ilustraciones como su lenguaje tienen un neto carácter pornográfico reprimido expresamente por el art. 128 del Código Penal; que corresponde a los poderes públicos la tutela de la moral y la buena costumbre de nuestro pueblo, y su defensa frente a todo tipo de de 'interferencias y perturbaciones' (PEN decreto 866/74, 17/09/1974).

La "Bruja buena" se había transformado en "Bruja mala". *Satiricón* se despidió de sus lectores a través de una solicitada donde informaba la prohibición de edición y circulación decretada y pedían disculpas por la "mudez involuntaria", en la misma se veía a "Sati" llorar.

Asimismo, el 28 de septiembre, la legislación en torno a la censura se endurecía en nombre de la seguridad nacional al sancionarse la ley 20.840 que imponía prisión de dos a seis años a quien, según su artículo 1º, "divulgara, propagandizara o difundiera noticias que alteren o supriman el orden institucional y la paz social de la Nación" y según el artículo 3º "a los redactores, 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 paralelo". Simultáneamente, la organización parapolicial Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) comandada por el ministro de Bienestar Social José López Rega emitió sus listas negras con amenazas que obligaron a varios agentes del campo de la cultura a abandonar el país (Avellaneda, 1986: 117). Si bien el campo cultural perdía buena parte de autonomía relativa, el humor gráfico encontró nuevos espacios por donde expresarse.

4. Humor gráfico en tiempos violentos: *Mengano, Chaupinela* y segunda etapa de *Satiricón* (1974-1976)

Dos revistas se disputaron el lugar dejado por *Satiricón* en el mercado editorial y en el campo de humor gráfico. Por un lado, *Mengano*, publicada por Editorial Julio Korn[87], bajo la dirección tripartita de Carlos Trillo, Lorenzo Amengual y Alberto Bróccoli y la coordinación ejecutiva de Carlos Marcucci, y por otro, *Chaupinela*, de Andrés Cascioli, publicada por la flamante Ediciones de la Urraca. Ambas publicaciones eligieron como nombre personajes fantasmales –Mengano y Pinela– que los argentinos usan coloquialmente para desentenderse de cualquier asunto fastidioso, como lo son también Fulano, Zutano, Mongo Aurelio y Magoya.

[87] La Editorial Julio Korn era una editorial dedicada a las publicaciones periódicas y masivas de entretenimiento, en aquel entonces editaba *Radiolandia*, *Antena*, *Goles*, *Vosotras*, *TV Guía*, *Anteojito*.

En un clima de época donde se exigía compromiso y responsabilidad; el humor gráfico habilitaba el desentendimiento.

Mengano y *Chaupinela* adoptaron los rasgos de *Satiricón*: el formato magazine, 52 páginas, las tapas y contratapas a colores y con papel satinado; ocho carillas a color en su interior; y una cuidada impronta gráfica aunque optaron por una periodicidad quincenal en lugar de mensual. También mantuvieron la estructura de la redacción, en el caso de *Mengano* nutrida con personal de la editorial Korn y en el de *Chaupinela* heredando la de *Satiricón*. Asimismo, tuvieron secciones similares como la dedicada al mundo del espectáculo y la cultura comercial –"Menganoshow" y "Showpinela"–; y la sección de entretenimiento y juegos de mente[88]; "Menganococo. Entretenimiento para listos" a cargo de Aquiles Fabregat y "Rompecroquetas" bajo la dirección de Jaime Poniachik. Ambas publicaciones dedicaron un espacio significativo a la historieta. *Chaupinela* editó en colores y en un tamaño más reducido que el de la revista, el "Suplemento de Historietas, Humor, Color y…", en el cual Cascioli puso en juego su propia herencia, su paso por la historieta en la década del sesenta cuando se dedicó a ilustrar tiras y dirigir las revistas *Casco de Acero*, *Tucson* y *Maverick*. Sin embargo, el intento por atraer a una revista de humor al público de la historieta no prosperó. La presencia de Leonardo Wadel y Alberto Breccia con la reedición después de catorce años de *Vito Nervio*, el "primer y único detective argentino", "nacido el mítico 17 octubre de 1945"; no fue suficiente y por el contrario, expuso la desactualización ante un género que por ese entonces se había innovado[89]. Además, los humoristas estaban sobrerepresentados con respecto a los historietistas de aventuras[90]. Con el tiempo el suplemento dejó de existir como tal. Por su parte, *Mengano* publicó varias historietas de destacados historietistas nacionales e internacionales como Alberto Breccia, de quien se publicaron obras más innovadoras de las que enviaba a *Chaupinela*; y Herriman con "Krazy Cat". Esta última incorporación iba a contracorriente de las prácticas que la industria

[88] HUM® continuó con esta decisión editorial de incorporar juegos de ingenio como una sección de la revista. Es interesante señalar la estrecha relación teórica entre ingenio y chiste, más evidente en la palabra alemana *witz* que puede traducirse en uno u otro sentido. Freud se dedico a ello en su célebre artículo, "El chiste y su relación con el inconsciente" de 1905.

[89] Véase Vazquez, 2010.

[90] En el suplemento publicaba Fontanarrosa –historietas unitarias, en su mayoría parodias de obras literarias clásicas o películas–, Tabaré –"Chop-suey", primero y luego, "El sargento Pippers"–; Garaycochea –"Gregorio"–, Sanzol –"Doña Máxima"–, Oswal –"El espíritu de Mascarín"–, Pancho –"Jerónimo"– y Napoleón –"Mortadela"–; luego se sumó Crist con "La banda dei ragazzi". En el cuerpo de la revista también se publicaran historietas como las costumbristas de Alfredo Grondona White; "Enagenor. Historieta biológica" de Bigente; "Los Tirado Alvear" de Sergio Izquierdo Brown y la parodia gauchesca de "Don Zoilo Fierro" de Pancho.

editorial de humor gráfico venía haciendo en cuanto a abandonar la compra de tiras del exterior y priorizar la producción local[91].

Por último, entre principios y mediados de 1975, fue similar la estética de las tapas de ambas publicaciones con la salvedad que en *Mengano* las caricaturas eran realizadas por distintos colaboradores, en cambio en *Chaupinela* fueron todas obra de Cascioli. En ambas revistas se apeló a un estilo realista y los rasgos distintivos fueron el fondo blanco sobre el cual resaltaba la figura del personaje caricaturizado con trazos bien definidos, pintado con fuertes y nítidos colores. Fueron retratados de modo cómico destacadas y variadas personalidades de la cultura argentina. En el caso de *Mengano*, estas fueron la "tía" Valentina, Carlos Monzón, Mirtha Legrand, Ángel Labruna, Susana Giménez, Astor Piazzolla, Alberto J. Armando, Sandro, Jorge Porcel, Soledad Silveyra, Alberto Olmedo, Edmundo Rivero. En *Chaupinela*, los caricaturizados fueron Jorge Luis Borges, Isabel Sarli, Ginamaría Hidalgo, Pipo Mancera y Hugo Guerrero Marthineitz con la singularidad – y en esto se diferenciaba de *Mengano*– que varias de estas caricaturas incluían algún gesto o acto violento: Mancera aparecía ahorcado con el cable de un micrófono radiofónico, Ginamaría tenía una mano verdosa que la estrangulaba, Guerrero Marthineitz estaba encerrado en una celda.

Más allá de estas similitudes y continuidades, de los casi 200.000 ejemplares que vendía *Satiricón*, *Mengano* tuvo una venta inicial de 100.000 fue bajando hasta estabilizarse en 20.000 (Trillo y Saccomanno, 1980: 166) y *Chaupinela* redondeó en tan sólo 30.000 ejemplares por edición; motivo por el cual no llegó a inscribirse en el IVC ni en la AAER como su antecesora. La adhesión de los lectores, quienes no siempre se enteraban del devenir de las publicaciones, no era automática. Cada publicación tuvo que enfrentar el desafío de salir a su conquista y para ello debió desplegar estrategias de diferenciación con el fin de generar nuevos contratos de lectura. *Chaupinela* y *Mengano* desdoblaron la propuesta temática de *Satiricón*, así la principal diferencia entre ambas fue el tipo de risa que estaban dispuestas a fomentar. Como señaló Marcucci, con *Mengano* "planeamos hacer un *Satiricón* menos sucio" (1976: 44); en cambio, *Chaupinela* retomó el humor político.

Mengano se caracterizó por un humor social y costumbrista que estuvo lejos de las audacias e impertinencias de *Satiricón.* Se anunció como "La mejor revista de humor,

[91] También se publicaban "Caníbal" de Lolo Amengual, actualización irónica de la histórica tensión entre civilización y barbarie; "Kung Fu" historieta humorística que apelaba al auge del orientalismo para aludir a temas de la actualidad argentina realizada por diversos humoristas; "Perloto" de Killian; "Inframan" de Aldo Rivero era una parodia de los superhéroes norteamericanos; igual que "Superman" de Killian.

modestamente" y en su primera tapa decía "Estamos todos"[92]. El gesto de pedantería en estos anuncios se sustentaba en el hecho que la sociedad con Korn le permitieron a *Mengano* contar con la colaboración de Quino, Oski, Alberto Breccia y Mordillo, humoristas e historietistas consagrados y con una exitosa carrera en Europa. Su propuesta al lector fue recuperar lo popular, acercándose a *Hortensia*, con la diferencia de ser un producto porteño que contaba con el respaldo de una importante editorial. Sus editores eran peronistas y esto se expresó en la interpelación que hicieron de la clase media a partir de la reivindicación de lo popular, distanciándose de *Satiricón* que había asumido una postura más "liberal" y "pequeño burguesa". En efecto, la aparición de *Mengano* en septiembre de 1974 no fue producto directo de la clausura de *Satiricón* sino del alejamiento previo de varios de sus colaboradores disconformes con las decisiones editoriales de Blotta. Trillo, Bróccoli, Dolina, Parrotta y Amengual habían dejado de colaborar con *Satiricón* antes de su clausura; siendo su filiación peronista lo que los aglutinaba. Sin embargo, *Mengano* no fue una publicación oficialista ni hizo humor oficial ya que simpatizaban con el peronismo de izquierda y no con el sector que acompañaba a Isabel Perón. En todo caso, la decisión fue no hacer sátira política aunque en sus páginas se filtraban alusiones metafóricas a la realidad política y social imperante que el lector ávido podía descifrar. Su primera tapa era la célebre cabeza de la publicidad de Geniol adaptada a la coyuntura nacional, en este caso, el dolor de cabeza era causado por las bombas, las armas de fuego y otros objetos punzantes además de una guitarra eléctrica y un moderno equipo de pasacasete (*M* nº 1, sep. 1974). La modernización cultural y la politización de la sociedad en los últimos años era aquello que causaba el "dolor de cabeza" de muchos, en particular, del gobierno que respondía con represión legal e ilegal.

La reivindicación de lo popular se encontraba en la estética del sumario, "Menganoscopio", la cual mostraba a un hombre pegando afiches en la calle; en la publicación de "Inodoro Pereyra, el renegau", la historieta que Fontanarrosa inicialmente había publicado en *Hortensia*; en notas y *cartoons* donde aparecían símbolos asociados al peronismo, a la militancia y a la movilización popular, como el aerosol, el bombo, los graffiti, etc. *Mengano* articulaba de modo sesgado la cultura moderna, de la cual era tributaria por el tipo de publicación que era, con la cultura rebelde. El carácter oblicuo de la articulación se debía a cuestiones propias del campo por las cuales un medio de comunicación masivo debía mantener

[92] Estos eran: Oski, Quino, Bróccoli, Amengual, Fontanarrosa, Crist, Limura, Ceo, Killian, Mazzei, Aldo Rivero, Geno Díaz, Trillo, Dolina, Jaunarena, Soriano, Parrota y Juliovich. Con el tiempo se sumaron el uruguayo Aquiles Fabregat, Fati, Quique Fenner, Sanyú, Alberto Breccia, Caloi, Suar, Patta, Colazo, Manuel, Mordillo, Pedro Seguí, Viuti, Walter Canevaro, Liotta, y Nelly Hoijman, humorista mujer en un mundo primordialmente masculino.

cierta distancia objetiva con las opciones políticas y a que las condiciones sociales de producción no eran propicias para una mayor explicitación. *Mengano* no coincidía con la apreciación que *Satiricón*, a través de Mario Mactas, había hecho de la militancia política en tanto "nueva forma de opresión" del hombre. Pero como ésta, aunque con menos énfasis, criticaba a la cultura comercial. Los "integrados" eran criticados desde el interior del campo de la gran producción por aquellos que percibían en sus productos el "Apocalipsis", fueran estos "rebeldes" o "modernos".

Con el tiempo, el estilo de *Mengano* "se ha ido decantando en la parodia de los géneros similares como la historieta seria y el periodismo" (Trillo y Saccomanno, 1980: 166) como en la sección "Tics" de José María Jaunarena y en las columnas de Osvaldo Soriano o las sátiras de Félix Saborido que copiaban los estilos de Pratt, Breccia y Chic Young. También se destacaron secciones como "Naftalina" a cargo de Carlos Trillo y Alejandro Dolina, donde con nostalgia se recuperaban objetos y recuerdos del pasado; "Basura" cuyo "recolector de turno" era por lo general Carlos Marcucci, la sección "Poste Sobrante" correspondía al correo de lectores; y "Cambalache" que reunía un variado conjunto de *cartoons* de diversos humoristas. Por su parte, Quino tenía una página para sus chistes; lo mismo Oski quien publicaba extractos de su "Tratado de Medicina" o retomaba su versión del *Kama Sutra*. La recuperación del humor sexual y escatológico que hacía *Mengano* se encontraba también en notas como "Vida sexual del mono relojero" de José María Jaunarena (*M* n° 2, sep.-oct. 1974: 20-21). A partir del número doce, se sumaron las secciones "Barrio chino" y "El pez por la boca muere" ubicada en la última página.

Si bien *Mengano* fue menos agresiva que *Satiricón*, la censura cayó sobre ella en sucesivas ocasiones, recibió la clasificación de "exhibición limitada" en diciembre de 1974 por su séptimo número (BOM Nº 14.936, 9/01/1975) y en marzo, abril y junio de 1975 (BOM nº 14.995, 8/04/1975; BOM nº 15.029, 27/05/1975; BOM nº 15.070, 30/07/1975). La recurrencia con la que el gobierno municipal censuró bienes culturales que estratégicamente habían procurado evitarla, demuestra el endurecimiento de aquella y la predisposición a mantener un férreo control sobre la producción y circulación cultural.

En septiembre de 1975, cuando *Mengano* cumplió un año, produjo cambios en su línea editorial hacia una politización más explícita. De este modo, competía más directamente con *Chaupinela* que como se verá, había decidido profundizar la sátira política entre sus opciones cómicas. Las tapas de *Mengano* pasaron a aludir a diferentes aspectos de una realidad social percibida como crítica. Para ello se recurrió, por un lado, a caricaturas de personalidades políticas como Álvaro Alzogaray (*M* nº 28, sept. 1975) [Véase Lámina 28 en Anexo 1] y

Antonio Cafiero (*M* nº 32, nov. 1975) en referencia a la crisis económica; o Francisco Manrique quien fue caricaturizado como un vampiro en el "número especial dedicado al horror"[93] (*M* nº 35, ene. 1976) [Véase Lámina 29 en anexo 1], recibiendo la clasificación de "exhibición limitada" por parte de la censura (BOM nº 15.183, 14/01/1976). Por otro lado, apeló a títulos estridentes como "Y ahora qué?" (*M* nº 33, 1975) ilustrado con una mano que hacía el popular gesto que remite a esa pregunta –recuperando la estética de las tapas de *Satiricón* de principios de 1974– o "1976. Vio que llegamos?" (*M* nº 36, ene. 1976). La crisis política e institucional del gobierno de Isabel Perón quedó registrada en las tapas de las ediciones de diciembre de 1975 a marzo de 1976. En diciembre titulaba "Cómo esquivar el golpe" y se veía a un boxeador esquivar el derechazo de otro que estaba fuera del campo visual del lector (*M* nº 34, dic. 1975) y en marzo "Siempre gana el caballo del comisario" (*M* nº 39, mar. 1976) –número que también le valió la clasificación de "exhibición limitada" (BOM nº 15.227, 18/03/1976)– y en la antesala al golpe de Estado, "El sillón presidencial ha desaparecido" (*M* nº 40, mar. 1976). Si bien los realizadores de *Mengano* eran simpatizantes peronistas no dejaron de criticar al gobierno de Isabel Perón, el número 30 era un "número especial dedicado a la coima" y la tapa consistía en una mano sacando un billete de una lata, representación transparente del dicho popular "meter la mano en la lata y en el siguiente número, anunciaban la nota "Los gorilas están entre nosotros" (*M* nº 31, nov. 1975).

Chaupinela apareció en noviembre de 1974 como publicación quincenal pero su limitado éxito comercial y la crisis económica conocida como el Rodrigazo hizo que a partir de junio de 1975 (nº 16) deviniera en mensual. Con un capital económico y simbólico más modesto que *Mengano*, *Chaupinela* tuvo un *staff* conformado con los humoristas y periodistas que provenían de *Satiricón*[94]. La revista de Cascioli editó veinte números y al igual que *Satiricón* fue censurada en reiteradas ocasiones y finalmente, Isabel Perón le inició juicio por el cual debió cerrar. *Chaupinel*a tuvo dificultades para definir una identidad propia y cuando ésta comenzó a cobrar forma, la revista fue interrumpida. En todo caso, tuvo un recorrido inverso al de *Satiricón* en su apelación a la sátira política. De satirizar situaciones políticas y a sujetos

[93] Unos números antes, *Mengano* ya había elegido a Manrique entre sus blancos de crítica en la nota "Manrique dice cada pavada" (*M* nº 30, 1975).

[94] Acompañaban a Cascioli, Abrebaya y Guinzburg como asesores de dirección y redacción; Esther Linares como coordinadora y Marcelo Mazzei y Jorge Sanzol a cargo del diseño gráfico; Pedro Ferranteli era el director del Departamento Comercial y el Gerente Administrativo era Jorge Orfila. Colaboraban con la revista, los humoristas e historietistas Crist, Fontanarrosa, Ceo, Aldo Rivero, Grondona White, Tomás Sanz, Izquierdo Brown, Garaycochea, Napoleón, Pancho, Viuti, Pérez D'Elía, Alberto Breccia, Oswal, Liotta, Peiró, Tabaré, Walter Ciocca, Bigente, Koblo (Oskar Blotta), Rafael Martínez, luego, se sumaron Peiró y Ortiz quienes junto a Crist y Fontanarrosa seguían colaborando simultáneamente en *Hortensia*. Los redactores eran Pipo Cazinotti (seudónimo de Rodolfo Terragno), Tomás Sanz, Carlos Llosa, Carlos Rivas, Rolando Hanglin y Alicia Gallotti, María Luisa Livingston, Jaime Poniachik, y desde el exterior, Carlos Ulanovsky, quien estaba exiliado en México

colectivos genéricos pasó a la personalización de éstos y a precisar sus blanco de burla. Un factor externo favoreció este pasaje, y éste fue el alejamiento del gobierno de López Rega. Estos cambios quedaron expresados en las caricaturas de su portada las cuales se pueden agrupar en tres grupos: el primero reúne a las cuatro primeras imágenes cómicas; el segundo a las siguientes doce y el tercero a las últimas cuatro.

Las caricaturas de los primeros cuatro números correspondientes a los últimos meses de 1974, se distinguen por el estilo gráfico y por aludir a la violencia política como fenómeno social. Estas imágenes cómicas realizadas por Cascioli tenían una deuda con uno de los fundadores del cómic *underground* norteamericano, Robert Crumb. El estilo y los motivos gráficos elegidos matizaban y trivializaban la violencia a la vez que constituían la estrategia para aludir de manera sesgada y oblicua a una realidad que se comenzaba a percibir como fuera de control. La caricatura del primer número llevaba como título una de las emblemáticas frases del "Martín Fierro" de José Hernández, obra literaria fundacional de la cultura argentina: "¡Los Hermanos se han unido!" [Véase Lámina 30 en Anexo 1]. La fraternidad exclamada contradecía, y ese era el efecto cómico, con la imagen de un cuerpo bicéfalo agrediéndose a sí mismo. En cada una de las cabezas había un agujero por donde salía en forma de gusano, otras dos cabezas que se agredían entre sí. La imagen exponía y parodiaba el objetivo inalcanzado de Perón de imponer el orden a través del Pacto Social, y su fracasada actitud conciliadora que había quedado sintetizada en la consigna "Para un argentino no hay nada mejor que otro argentino"[95]. Esta frase enunciada el 15 de enero de 1973, había reemplazado aquel viejo lema "Para un peronista no hay nada mejor que otro peronista" sobre el cual se basaba la identidad peronista[96]. La pacificación no se había logrado y bajo el gobierno peronista, se asistía a una lucha fratricida e irreconciliable. El tema de tapa era retomado en el editorial donde se definía un nosotros enunciativo que partía del postulado: "**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* nº 1, nov. 1974: 3. Resaltado en el original). Pero esto no era lo que predominaba en aquel entonces y no se sabía porque, "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" (*Ch* nº 1, nov. 1974: 3). En esta interpretación de los acontecimientos

[95] El 21 de junio de 1973, Perón decía "La situación del país es de tal gravedad que nadie puede pensar en una reconstrucción en la que no deba participar y colaborar. Este problema (…) o lo arreglamos todos los argentinos o no lo arregla nadie. Por eso deseo hacer un llamado a todos, al fin y al cabo hermanos, para que comencemos a ponernos de acuerdo" (en Sigal y Verón, 2008: 58)

[96] Para un análisis de esta operación discursiva de Perón, véase Sigal y Verón, 2008: 92-94.

políticos reaparecía una tercera posición, como aquella esbozada por *Satiricón*, que se definía ambivalentemente entre la ajenidad y la pertenencia con respecto al conflicto. Pero predominaba la segunda que a su vez se reforzaba con la advertencia sobre "otro 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 a terceros" (Ídem). Así aparecía *otro* tercero indefinido que podía deducirse que se trataba de Estados Unidos y su activa política de intervenir en los asuntos internos de América Latina y otros países del Tercer Mundo, como la misma *Chaupinela* satirizó en la sección "Mirando fuera del tarro. La ropa interior del exterior" y con las historietas de Tabaré[97].

Un rasgo distintivo de *Chaupinela* –con respecto a *Satiricón* y que luego será retomado por HUM®, marcando la diferencia entre Blotta y Cascioli– fue asumirse como una publicación políticamente comprometida. En el editorial reconocían que los motivaba "la preocupación que creemos debe tener toda publicación acerca del momento actual y, por otra, el deseo de hacer nuestro humilde llamado a la concordia" (*Ch* nº 1, nov. 1974: 3). La reflexión continuó en los siguientes números donde nuevamente, caricaturas y editoriales se articulaban de manera complementaria. Sin embargo, éstos en un trabajo de eufemización que combinaba lo que se quiere decir con lo que se puede decir, propio de aquella coyuntura (Avellaneda, 1986) terminaban siendo demasiado crípticos. *Chaupinela* marcaba el retorno de la reflexión política, limitada al espacio de los editoriales y a una sátira política genérica ya que el retrato caricaturesco estuvo ausente así como también la apelación a nombres propios de personas y organizaciones políticas o sociales. Si el campo de lo decible en torno a la coyuntura política nacional se había acotado, dar cuenta de lo que sucedía en el plano internacional se abrió como alternativa estratégica para aludir de modo oblicuo y sesgado a lo que sucedía en el país. La mencionada sección "Mirando fuera del Tarro...", ubicada en las primeras páginas de la revista, incluía *cartoons* y notas breves y críticas sobre Estados Unidos, su participación en la guerra de Vietnam y sobre su secretario de Estado y Premio Nobel de la Paz, Henry Kissinger. También se hacían chanzas sobre los países comunistas, especialmente, Cuba y la Unión Soviética; y sobre las dictaduras del Cono Sur: Brasil, Chile y Uruguay[98]. La violencia y sus

[97] La participación norteamericana en Vietnam fue parodiada por Tabaré en sus historietas "Chop Suey" y "El Sargento Pippers", esta última a su vez debía su título a *Sargent Peppers* del grupo de rock inglés *The Beatles*.

[98] Se complementaban con notas como "La invasión de los uruguayos", de Jorge Guinzburg y Carlos Abrevaya en la cual se hacía referencia a los uruguayos vinculados a la producción artística y cultural que habían tenido que irse de su país y habían optado por Argentina. La lista incluía al ya famoso ensayista Eduardo Galeano como a colaboradores de la revista como Tabaré, Jaime Poniachik y Alberto Breccia. La nota finalizaba con un llamado de atención, matizado por la ironía: "sin duda el problema no es que vengan los uruguayos, que al fin y al cabo no son tantos, sino que se tengan que ir de su país" (*Ch* nº 4, dic. 1974).

múltiples manifestaciones fueron abordadas continuamente en *Chaupinela* quedando representada como en *Satiricón*, una sociedad que se expresaba violentamente. Aunque *Chaupinela* también se dedicó a burlarse del deporte, de las costumbres y de la cultura comercial y del espectáculo. En este último caso, *Chaupinela* se mostró más ambigua que su antecesora en la crítica al avance de las industrias culturales y sus productos. La autocensura y la decisión expresa de atenuar la provocación que *Satiricón* había promovido, confluyeron en esta indefinición así como también el hecho de que varios de sus agentes también eran víctimas de la censura y las persecuciones, en particular, de la Triple A. Es decir, desde la óptima del "integrado-apocalíptico" pasaron de ser consideradas victimarios en el plano de la cultura a ser víctimas en el plano político. De este modo, en *Chaupinela* las estrellas del espectáculo eran ridiculizadas en caricaturas y notas periodísticas a la vez que se recurría a ellas para los reportajes a cargo de Alicia Gallotti donde eran reivindicadas.

Chaupinela recibió la clasificación de "exhibición limitada"[99] desde sus primeros números y en diciembre de 1974 a través de una solicitada preguntaba:

> ¿por qué 'exhibición limitada'? Esta disposición municipal que rige para el segundo y tercer número y, a lo peor, para el cuarto de la revista *Chaupinela* nos sorprendió. La noticia no llegó a nuestra redacción, sino que fue difundida por medio de una circular a todos los kioscos de revistas (*Ch* nº 4, dic. 1974: 48).

A la incomprensión de los motivos de la censura se sumaba el cuestionamiento a su modo de operar. *Chaupinela* interpelaba al poder censor y le reclamaba precisión y claridad en sus criterios. La ofensiva retórica no fue suficiente. Frente a la censura como ante las dificultades para conquistar a los lectores, *Chaupinela* optó por cambiar el estilo y las temáticas abordadas en sus portadas. A partir del quinto número Cascioli retomó un estilo menos experimental, más figurativo, tributario de Abel Ianiro[100], aunque con colores brillantes y contrastantes que remitía al arte pop y al retrato caricaturesco que como se señaló, era similar al utilizado por *Mengano* en sus portadas, forzando una mayor competencia entre sí.

El cambio de estrategia visual tuvo un éxito relativo, *Chaupinela* sumó nuevos lectores pero no evitó la censura que volvió a recaer sobre ella. Su sexto número fue apercibido con la clasificación de "exhibición limitada" (BOM nº 14.974, 6/03/1975) y el décimo, de "inmoral" (BOM nº 14.995, 8/04/1975), la cual prohibía su circulación [Véase Láminas 31 y 32 en Anexo 1]. *Chaupinela* respondió esta vez con una desafiante caricatura de tapa que mostraba una gran

[99] *Chaupinela* recibió esta advertencia en su segundo número (BOM nº 14.917, 9/12/1974) y tercero (BOM nº 14.936, 9/01/1975).
[100] Ianiro (1919-1960) fue un destacado caricaturista de personajes del espectáculo en la década del cincuenta, sus dibujos aparecieron tanto en la revista *Rico Tipo* como en las tapas de *Canal TV*.

mano verdosa con unas largas uñas, haciendo el popular gesto "Váyase al diablo", explicitado en su título. También cambió su lema por: "La revista de los que están en la picota" y las cinco columnas del editorial estaban totalmente en negro, en imitación sarcástica de las famosas tiritas negras usadas por la censura para cubrir lo que no estaba permitido mostrar. Como en *Satiricón*, Cascioli apelaba a los gestos corporales para expresar aquello que con las palabras parecía no ser suficiente o imposible. La censura se debía a la portada que mostraba a una exuberante Isabel Sarli pelando una banana en una versión cómica de "La Gioconda" de Leonardo Da Vinci, obra conocida popularmente como la "Mona Lisa". Las películas de la "Coca" Sarli eran uno de los blancos predilectos de la censura de aquellos años. La caricatura se complementaba con la publicada en el interior de la revista, donde Sarli, como protagonista de una historieta, hacía un *strip-tease* a la vez que se parodiaba a los agentes secretos de la Guerra Fría y a los filmes de James Bond ofreciendo una versión vernácula, con veladas referencias al peronismo.

En los siguientes números, *Chaupinela* profundizó su desafío de la censura y se burló de ella. Jorge Guinzburg en "Lo pornográfico en lo gráfico" respondía a los censores que habían calificado de "inmoral" e indirectamente de pornográfica a *Chaupinela*[101] explicando que el sexo fue siempre materia prima del humor, y "que quienes no entendieron al sexo como algo natural, tampoco comprendieron que el chiste, la sátira o la burla de lo erótico jamás puede ser erótico y mucho menos pornográfico" (*Ch* nº 12 abr. 1975: 14). En mayo de 1975, la censura a la película *La Naranja Mecánica* de Stanley Kubrick motivó la publicación en tapa de la caricatura de Miguel Paulino Tato, el ya célebre censor a cargo del Instituto Nacional de Cinematografía, y una historieta alegórica homónima de Fontanarrosa [Véase Lámina 33 en Anexo 1]. Mientras *Chaupinela* aludía a la censura cinematográfica, las otras tres principales revistas de humor gráfico del mercado la recibían en carne propia. De manera simultánea, *Mengano*, *María Bizca* y *Hortensia* fueron apercibidas con la clasificación de "exhibición limitada" (BOM nº 15.029, 27/05/1975). *Chaupinela* recibió la misma clasificación al mes siguiente (BOM nº 15.058, 14/07/1975) cuya tapa mostraba un piojo gigante con la cara de Aldof Hitler y se titulaba "Plagas internacionales: La invasión de piojos" (*Ch* nº 15, jun. 1975). La censura se había convertido en uno de los temas centrales de la revista de Cascioli. El compromiso político de *Chaupinela* se expresó a través del uso de lo cómico como arma contra el avance del poder político sobre el campo de la cultura. Las pujas al interior del campo cedieron protagonismo y relevancia frente al proceso rápido y violento de reducción de los márgenes de autonomía de la cultura frente a un poder autoritario y represor que actuaba

[101] Las publicaciones que usualmente eran calificadas de "inmoral" eran revistas consideradas pornográficas como *Status*, *Playboy*, *Stern*, *Praline*, *Quick*, *Neue Revue*, *Goldrake*, *Playgirl*, *Pic-nic*, *Sexy*, *Penthouse*, entre otras.

amparado en la ley como fuera de ésta. En junio de 1975, Jorge Guinzburg informó sobre el ejercicio de la censura en Brasil, irónicamente el "País que en algún momento se nos presentó a los argentinos como un modelo a seguir" (*Ch* nº 15, jun. 1975: 36). Guinzburg había estado en las redacciones de *O Pasquim*, publicación de humor gráfico opositora a la dictadura militar de aquel país que acababa de ser clausurada; y de las revistas *Opinião* y *Crítica* preguntando cómo era la censura allí. Y en julio, Carlos Abrevaya presentaba el "caso de *Satiricón*". Blotta le había ganado el juicio al Estado y podía volver a editar la revista. Abrevaya se preguntaba:

> ¿habrá servido todo esto para demostrar que [*Satiricón*] no daña, que no promueve bajos instintos, que no produce acostumbramiento ni ocasiona trastornos como los que sí ocasiona la tontería, la idiotez o el deseo de los especuladores porque todo siga igual, que es seguir peor? (*Ch* nº 16, jun. 1975: 43)

El abordaje de la censura que hacía *Chaupinela*[102] en sus textos omitía su aspecto más siniestro. En efecto, optaba por referirse a Brasil siendo que por ese entonces en Buenos Aires una bomba lanzapanfletos había explotado en las puertas de la Editorial Abril dando a conocer una lista de dieciséis escritores, periodistas y actores amenazados por la Triple A[103] (en Ulanovsky, 1997: 238) y varios periodistas habían muerto asesinados como Pedro Barraza en octubre de 1974; Jorge Money de *La Opinión* en mayo de 1975 y en junio, David Kraiselburd del diario platense *El Día*. La censura aparecía disociada de las persecuciones, atentados y asesinatos que afectaban a los agentes del campo cultural y periodístico. Esta separación se sustentaba en el hecho de la primera censura recaía sobre los productos y objetos culturales –las publicaciones, las películas, las obras de teatro– mientras que los atentados y asesinatos involucraban a personas. Asumir una posición con respecto a estos últimos actos implicaba definirse con respecto a las actividades extra-culturales de dichos sujetos, lo cual podía ser un riesgo que no se estaba dispuesto a correr.

Sin embargo, *Chaupinela* no omitió la alusión a la violencia política. El humor negro tuvo un significativo despliegue con chistes sobre velorios, asesinatos además de mofarse de sus perpetradores. Detectives privados, matones, guardaespaldas, mafiosos fueron las figuras prototípicas a las cuales recurrieron los humoristas. El auge de estas representaciones coincidió con el incremento en la escalada de violencia política y con medidas gubernamentales que cambiaban cualitativamente su ejercicio legal. En febrero de 1975, Isabel Perón firmó el decreto

[102] Otras representaciones de la censura fueron la serie de *cartoons* de Aldo Rivero "Se supo: la moral sigue usando ligas" (*Ch* nº 16, jun. 1975: 10-11).
[103] Además de la familia Civita dueña de la editorial; estos eran: Alfredo Alcón, Sergio Renán, Leonor Manso, María Rosa Gallo, Luisina Brando, Roberto Cossa, Tomás Eloy Martínez, Osvaldo Granados, David Stivel, Juan Carlos Gené y Mario Benedetti.

"S" nº 261 que ordenaba a las Fuerzas Armadas aniquilar a los "elementos subversivos" en Tucumán, en el llamado "Operativo Independencia". Simultáneamente, *Chaupinela* abría el camino para practicar el humor político que hasta el momento tenía un espacio muy limitado en sus páginas. El editorial del sexto número advertía sobre cierta retirada de este tipo de humor en la prensa gráfica y se preguntaba por los motivos de "este mal de chanzas" (*Ch* nº 6, ene. 1975: 3). Sin ofrecer una respuesta, el deseo era que "los responsables de anteriores baches humorísticos se arrepientan" (Ídem). En unas ediciones posteriores, mientras reflexionaba sobre la "miedocracia", es decir, el imperio del miedo; retomó la pregunta sobre la posibilidad de hacer humor político en el país. En este caso, solicitó la opinión de algunos de los humoristas políticos más prestigiosos del país, todos ex colaboradores de *Satiricón*: Landrú, Lino Palacio (Flax), Jorge Palacio (Faruk), Carlos Basurto y Miguel Brascó (*Ch* nº 10, mar. 1975: 14-17). Si bien no todos admitían tener dificultades para hacer humor político, reconocían la interiorización de ciertos límites en cuanto a qué era susceptible de ser blanco de burla y que no. La conclusión a la que llegaba *Chaupinela* era que el humor político podía ser considerado una peligrosa arma capaz de deteriorar la imagen de los políticos pero no más que los actos partidarios, las cenas de camarería o las manifestaciones públicas.

Fue el mismo devenir de los acontecimientos políticos lo que animó a *Chaupinela* a incorporar por fin la sátira política. En julio de 1975, José López Rega, ministro de Bienestar Social y jefe de la Triple A, fue obligado a renunciar a su cargo tras la presión popular y sindical que originó el ajuste anunciado por el ministro de economía, Celestino Rodrigo[104]. La edición de agosto tenía como novedad un retrato caricaturesco del ex presidente Lanusse riéndose socarronamente de cómo López Rega había tenido que irse del gobierno y de la crisis en la cual estaba cayendo el gobierno peronista. A partir de entonces la sátira política cobró significativo protagonismo. En septiembre de 1975, *Chaupinela* ilustró por primera vez su tapa con una caricatura de la presidente Isabel Perón. Se la veía con el gesto adusto, la cara coloreada de verde y su típico peinado aireado y recogido hacia atrás –que había copiado de Eva Perón en sus ansias de parecérsele–, sobredimensionado en relación a su cara. El título era un pedido: "Isabel, por favor te lo pido/ esta vida no puede seguir" (*Ch* nº 18, sep. 1975), frase extraída del tango "Isabel" de Mario Batistella. La caricatura y el reclamo se enmarcaban en un contexto de grave crisis económica, institucional y política que llevó a la presidente a tomar licencia "por enfermedad" y dejar el Poder Ejecutivo en manos de Ítalo Luder. Este hecho inspiró la siguiente portada titulada "Luder King! Peinado Presidente- El mando pasó a manos buenas" (*Ch* nº 19,

[104] Ver De Riz, 2007: 170-172.

oct. 1975) [Véase Láminas 34 y 35 en Anexo 1]. El dibujo, en clave de continuidad con el anterior, mostraba a un inconmovible Luder y a unas manos que lo coronaban con la peluca de la presidenta. Se reforzaba la continuidad política y de este modo, cierto escepticismo sobre la posibilidad de que se produjeran cambios políticos de envergadura. El juego de palabras que lo nombraba "Luder King" era sugestivo: en su aspecto textual y transparente, refería al coronamiento de "Luder Rey". En su aspecto opaco, ese rey era peronista en cuanto aparecía asociado a lo negro, que en la cultura argentina era sinónimo de "grasa" y "popular" a la vez que aparecía asociado al militante afroamericano Martin Luther King. Esta actualización de la figura de Luther King invertía los términos en cuanto a la postura frente a los derechos civiles: "Luder King" no los defendía sino más bien, había tolerado su violación sistemática con el accionar de la Triple A. El número fue clasificado de "exhibición limitada" (BOM nº 15.132, 27/12/1975). No obstante, lo que irritó a Isabel Perón fue la burla que se hizo en la revista sobre las sospechas de corrupción que la rodearon y que sugerían que se había guardado un cheque por casi U$ 400.000 de una cruzada de solidaridad justicialista. A partir de la adaptación satírica de la popular canción española "La chica del 17" de Narciso Fernández Boixader y Juan D. Vida, y de la ilustración de Tabaré, que mostraba a la presidente bailando flamenco en medio de Plaza de Mayo, al ritmo de un gran bombo peronista y rodeada de personas que la aplaudían y vivaban; *Chaupinela* se mofaba de la presidente. En la página contigua una breve historieta de Pérez D` Elías aludía a "El cheque negro" (*Ch* nº 20, nov. 1974: 41). Isabel Perón le inició juicio a *Chaupinela*, y Cascioli tuvo que suspender la publicación.

El cierre de *Chaupinela* coincidió con el relanzamiento de *Satiricón*, con lo cual muchos de sus colaboradores migraron a las oficinas de Blotta. *Satiricón* reapareció en diciembre de 1975 con una tapa que reproducía sus veintidós portadas anteriores, recordándole al lector su pasada trayectoria y anunciando triunfal "la revista que hace un año nos mandaron a guardar" (*S* nº 23, dic. 1975). Sin embargo, haberle ganado un juicio al Estado no fue antídoto suficiente contra la censura que la siguió acechado[105]. *Satiricón* retomaba su periodicidad mensual y mantenía el mismo formato de sus números previos a la clausura. Las diferencias eran con respecto al contenido, al equipo de redacción[106] y a la relación texto-imagen. En esta nueva

[105] En esta etapa, *Satiricón* fue clasificada de "exhibición limitada" en sus números 23 (BOM nº 15.168, 18/12/1975), 25 (BOM nº 15.204, 12/02/1976) y 26 (BOM nº 15.228, 19/03/1976).

[106] Este estaba conformado por R. Hanglin, como Jefe de Redacción, por J. Guinzburg y C. Abrevaya como los redactores principales y por M. Mactas, A. Gallotti, María Eugenia Eyras, Dante Panzeri, Viviana Gómez Thorpe, el boxeador Oscar Bonavena, la pianista y cantante de jazz, Lois Blue, José "Pepe" Peña y Bernardo Neustadt como colaboradores. Los humoristas eran Andrés Cascioli (director gráfico), Jorge Sanzol, Tomás Sanz, Viuti, Sixto, Ceo, Aldo Rivero, Tabaré, Fontanarrosa, Crist, Pérez D´Elías, Alfredo Grondona White y Sergio Izquierdo Brown.

etapa el texto tuvo más espacio e importancia que la imagen. La presencia de chistes gráficos e historietas fue menor con respecto a las etapas previas de la revista, y así la cantidad de colaboradores gráficos. El equilibrio entre lo periodístico y el humor gráfico se rompió y predominó el primer aspecto. Lejos quedó también la promoción de una risa que jugaba con la sátira y con lo sátiro-escatológico. Sin abandonar el campo del humor gráfico, *Satiricón* había decidido disputar un lugar en el campo periodístico general más que recuperar su posición en el primero donde habían aparecido nuevas publicaciones, muchas de las cuales habían adoptado sus características distintivas.

La designación de Hanglin como jefe de redacción, las incorporaciones al *staff* de Bernardo Neustadt y Pepe Peña, y la elección de Álvaro Alzogaray y Francisco Manrique[107] como entrevistados de la nueva sección "Satiricón Interviú" daban cuenta de las estrategias de la revista para jugar en el campo periodístico serio como de la posición política que adoptaba. *Satiricón* seguía distanciándose y diferenciándose de "blancos y rojos" pero su identificación con el liberalismo, expresada en la definición de "libre pensador" cobró un giro menos ambiguo hacia la derecha que en las etapas precedentes. A fines de 1975, *Satiricón* se posicionaba liberal y moderna en cuanto a las costumbres y valores culturales, y conservadora, antipopular, antiperonista y antioficialista en términos políticos. La crisis político-institucional en la cual estaba sucumbiendo el gobierno, más la experiencia personal de confrontar con él facilitaba sostener una postura opositora aunque no justificaba la difusión de ideas ni a quienes estaban vinculados con la derecha no peronista o en otros términos, con el liberalismo autoritario.

Algunos de estos cambios en el contrato de lectura se justificaron en el sumario donde *Satiricón* reconocía que "el país es otro. *Satiricón* siempre estuvo muy ligada a las cosas que han ido pasando, y este retorno no conlleva ningún triunfalismo sino -al contrario- toda la sinceridad de un aporte renovador y constructivo" (*S* n° 23, dic. 1975: 11). *Satiricón* buscó anticiparse a la reacción de los lectores, reconociendo que algunos se identificarían con su estilo "perverso" y otros reprocharían "que se nos mojó la pólvora". En efecto, hubo lectores para las dos reacciones previstas, pero más para la segunda. Si bien, las ventas eran auspiciosas y demostraban que el público recordaba a la revista[108], el correo de lectores lidió con el descontento por la incorporación de Bernardo Neustadt. Una lectora decía:

> No puedo creer cómo ustedes que en gran parte fueron y son revolucionarios, ya que cambiaron todos los conceptos en lo que a humorismo se refiere, puedan haber incorporado al reaccionario y acomodaticio máximo de la Argentina y alrededores, don Bernardito Neustadt (*S* nº 25, feb. 1976: 8)

[107] Obsérvese que mientras *Satiricón* le daba la palabra a Manrique, *Mengano* lo había representado como un vampiro en una de sus tapas.
[108] El primer número de diciembre de 1975 vendió 126.108; el siguiente 129.353 y el tercero 126. 457 (IVC, 2009).

Y en respuesta a su primera nota en la cual reivindicaba al dictador español Francisco Franco y reclamaba "penitencia"; señalaba:

> eso de que aquí no existe la penitencia es relativo, porque si bien no existe para los de arriba, los de abajo, los que muchas veces no tienen nada que ver, la están sufriendo. […] Bueno, mejor paro, porque si no, mañana aparezco en un zanjón, mutilada y picaneada (Ídem).

En efecto, el país era "otro", el gobierno de Isabel Perón se hundía cada vez más en la crisis económica e institucional. A fines de 1975, el cuadro de "caos y desgobierno" se basaba en el predominio del miedo y el desconcierto generado por los grupos armados, integrados por militares, fuerzas policiales, organizaciones guerrilleras, cúpulas sindicales, empresarios y sectores políticos de extrema derecha (Novaro y Palermo, 2003: 30). Hacia fines de 1975, las Fuerzas Armadas que hasta entonces habían optado por la prescindencia y la distancia con respecto al gobierno, cobraban un renovado protagonismo frente al descrédito que rodeaba a los partidos políticos y al mismo régimen democrático. En esta coyuntura, "las experiencias previas de apasionada politización se reelaboraron como el resultado de un delirio frenético alimentado por el fruto envenenado de promesas que se habían revelado irrealizables o, peor todavía, se realizaban convertidas en aterradoras pesadillas" (Novaro y Palermo, 2003: 30). *Satiricón* contribuyó con esta relectura al publicar las notas de Neustadt, Peña y Mactas. Lejos del silencio o la ambigüedad de la primera etapa, *Satiricón* asumió como propio el mandato de definirse en una sociedad más polarizada, menos tolerante y más impaciente por restituir un orden considerado perdido.

Sus portadas de febrero y marzo de 1976 representaron el clima que se vivía como desolador y sin esperanzas. En la primera, realizada por Sanzol, se veía a la mascota Sati y a los principales dirigentes políticos –Balbín, en primer plano y tras él, López Rega, Lorenzo Miguel, Isabel Perón, Francisco Manrique, Lanusse y Oscar Alende– con sus cabezas apenas sobresaliendo en un mar de materia fecal, el título era "¡No hagan olas!" (*S* nº 25, feb.1976). La democracia que había surgido en 1973 había perdido todo su encanto, se había convertido en una cloaca que arrastraba a sus arquitectos. La tapa de marzo fue aún más provocativa. Bajo el título "El demonio nos gobierna", la obra de Andrés Cascioli representaba, sobre un fondo rojo, el infierno donde caían hombres y mujeres desnudos con sus bocas abiertas que reforzaba su carácter de víctimas; en primer plano el demonio representado como la muerte, una horrible calavera de enormes ojos verdes sacando una larga lengua roja, cubierta con una túnica

blanca[109] (*S* nº 26, feb. 1976) [Véase Láminas 36 y 37 en Anexo 1]. La imagen estaba en deuda, en el plano iconográfico, con las bellas artes. Las representaciones de infiernos y de condenados cayendo en él son abundantes y Cascioli eligió el arte gótico alemán del siglo XV, en particular, *El juicio final* de Hans Memling[110]. Los condenados representados por Cascioli copiaban las poses, los gestos y sus rasgos de los pintados por Memling. Una primera lectura de esta imagen sugería que el demonio que "nos gobierna" era Isabel Perón y el destino de la sociedad argentina era caer al infierno. La democracia peronista había conducido a la sociedad argentina a las cavernas más oscuras y calientes del infierno. Muy lejos y con mucha sangre de por medio, había quedado la libertad anhelada en 1972 y el optimismo que había asomado en mayo de 1973.

En el editorial, *Satiricón* se sumaba al diagnóstico de "eclesiásticos, militares, escritores y políticos" que advertían sobre la "Crisis Moral" y se declaraba "en la pálida" (*S* nº 26, mar. 1976: 11). Pero una nota de Blotta y Hanglin, "apartada de la vena humorística y rozando la actualidad" (Ídem), ofrecía una interpretación alternativa a "El demonio nos gobierna" que entendía que éste estaba encarnado en cada uno de los argentinos. En un registro cercano a la serie "Contra toda forma de opresión" aunque apelando discursivamente a un nosotros inclusivo y a elementos del discurso religioso, se buscaba convencer de que la crisis que atravesaba el país no era producto de los gobernantes, ni de los "canallitas más o menos clásicos" ni de los "locos llenos de furia que se suponen dueños de la posibilidad de mejorar el mundo"; sino que había que hacerse responsables de que "somos diablos, somos malos, somos sucios, en todo lo que hacemos se advierten los contornos helados del infierno manejado por la mano de la Bestia…" (*S* nº 26, mar. 1976: 18). Esto se debía a que

> nos olvidamos que el afecto, la amistad, la decencia cotidiana, esas cosas, valen mucho más que el triunfo final, el enriquecimiento veloz, el exterminio de los que piensan otra cosa, la impiadosa costumbre de presionar ferozmente el corazón de los demás para obtener lo que se pretende (*S* nº 26, mar. 1976: 17).

Para *Satiricón*, la sociedad en tanto sumatoria de individuos debía sentirse culpable, la culpa era colectiva a la vez que individual. Las promesas de libertad y cambio había llevado a venderle "nuestra pobre alma, peso a peso, dólar a dólar, huelga por huelga, trampa por trampa, al Siniestro Señor que nos Gobierna" y Dios ya "no tiene la manija" (Ídem). Se estaba en el

[109] La tapa de *Satiricón* era una audacia si se la compara con la tapa de *Mengano*, que bajo el título "El sillón presidencial ha desaparecido"; se lo veía vacío y con una púa en el asiento (*M* nº 40, mar. 1976) y con *Hortensia* que bajo el título "Mal día" mostraba una confusa jugada de fútbol frente a un público que desde la tribuna expresaba su disgusto (*Ho* nº 86, mar. 1976). Para ver la postura de la prensa en general frente al golpe de Estado ver Díaz (2002).

[110] Agradezco a Nicolás Kwiatkowski por sugerirme que revise esta obra.

infierno que no era otra cosa que "contemplar cómo todos los sectores se agraden y se mutilan (…) todos contra todos, perdidos en la maraña de nuestros egoísmos como poseídos por ya no se sabe Qué" (*S* nº 26, mar. 1976: 19). *Satiricón* expresaba el desencanto, el fin de las utopías y la necesidad de restaurar el orden. La acelerada militarización de la sociedad era percibida como "un desborde de maldad sin precedentes" (*S* nº 26, mar. 1976: 21), se mataba y moría por "ciertas ideas que… ¿se fijaron? ¡No sabemos cuales son esas ideas! ¿Dónde están escritas? ¿Quién nos ayudará a entender cuando sólo sentimos miedo, un miedo intenso y persistente y deseos irresistibles de gritar BASTA POR DIOS, NO MATEN MAS A NADIE?" (*S* nº 26, mar. 1976: 21. Con mayúsculas en el original). Frente a este cuadro de situación, *Satiricón* se preguntaba "¿Quién puede hablar de política ante semejante espectáculo? (Ídem). Si la política no era una solución, ¿cómo se ponía fin a este estado de cosas? Blotta y Hanglin no ofrecían una respuesta; para Neustadt había que aplicar la "penitencia", esto eso, matar a los "subversivos", como lo había hecho Franco con los terroristas vascos (*S* nº 23, dic. 1975: 90).

Este análisis de la coyuntura sociopolítica se articulaba en las páginas de la revista con la sátira política dirigida a Isabel Perón y a su "entorno"[111]; el humor negro y costumbrista. En este último caso, *Satiricón* retomaba con mucha menos audacia que antes su aspecto sátiro-lujurioso. En esta tercera etapa de la revista, la mujer tuvo mayor espacio que en las anteriores aunque se mantenía un fuerte machismo en la forma de concebir las relaciones de género. Así, coexistían la primera sección de la revista, "El mes de la mujer" a cargo de Alicia Gallotti y María Eugenia Eyras donde se abordaban temas de sexualidad femenina incluyendo el lesbianismo; notas como "Sepa si su hija está en el reviente" de Guinzburg y Abrevaya (*S* nº 23, dic. 1975: 17-19) que parodiaban a las notas paranoicas de las publicaciones de interés general como *Gente*; y la historieta *"La Pochi"- Ligera pa` los mandados"*, de la dupla Hanglin-Izquierdo Brown que ocupaba el lugar que antes había sido para "El Marqués de Sade" y "El Sátiro virgen", y cuya protagonista era una voluptuosa e ingenua mujer cuyo destino era ser objeto sexual del vecindario. La "Pochi" era una parodia de la actriz e ícono sexual, Isabel "Coca" Sarli quien jugaba a combinar ingenuidad con mujer fatal y era reconocida por protagonizar películas eróticas, blanco predilecto de la censura cinematográfica que las consideraba pornográficas.

La reaparición de *Satiricón* a fines de 1975 incentivó el lanzamiento de otros proyectos editoriales. El campo de la prensa de humor gráfico se engrosó temporariamente con las

[111] Como la historieta cómica "Terremonto" de Pérez D´Elías (*S* nº 23, dic. 1975: 77-79) y la nota ilustrada "El juego del entorno" de Abrevaya y Guinzburg (*S* nº 26, mar. 1976: 41-45).

propuestas de *Media Suela* de Geno Díaz y *Humor Cuadrado*[112] pero no sólo no alcanzaron a tener éxito (Vázquez Lucio 1985b: 441-445) sino que no lograron sobrevivir a las condiciones sociales de producción y recepción de los bienes culturales y mediáticos que impuso la dictadura militar. En efecto, el 24 de marzo de 1976 Isabel Perón fue derrocada por las Fuerzas Armadas y ese mismo día, éstas se aseguraron el control sobre las principales instituciones culturales y mediáticas a través de la difusión del Comunicado Nº 19. A su vez, el 1º abril hicieron público el listado de los militares a cargo de las emisoras de radios y canales de televisión intervenidos (*Clarín*, 01/04/1976). Las publicaciones periódicas se vieron obligadas a presentar su material en el Servicio Gratuito de Lectura Previa situado en la Casa Rosada y ceñirse a los principios y procedimientos de los documentos de la Secretaría de Prensa y Difusión[113]. Además, se intervino militarmente a la Federación Argentina de Trabajadores de Prensa; se expulsó a corresponsales de agencias extranjeras y se requisaron e incineraron numerosos libros de bibliotecas privadas y públicas. Hernán Invernizzi y Judith Gociol sostienen que, además, "en cuanto a los medios de comunicación gráficos, los servicios de inteligencia militar efectuaban informes diarios de evaluación acerca del 'comportamiento de los medios de comunicación social'. Estos informes tenían síntesis semanales y mensuales" (2002: 55). En otras palabras, el campo mediático vio suprimida radicalmente su autonomía a la vez que asistió al aniquilamiento sistemático de agentes y objetos culturales y mediáticos que derivaron en la desarticulación definitiva de la "cultura rebelde" y de buena parte de la "cultura moderna".

Entre las publicaciones de humor gráfico, la más afectada por el nuevo régimen de control impuesto por la dictadura militar fue *Satiricón* que se vio obligada a cerrar tras una reunión de Blotta y sus socios con los capitanes Corti y Carpintero del Servicio Gratuito de Lectura Previa[114]. No había margen alguno para continuar con la línea trazada por *Satiricón*, considerada por los militares como promotora de valores y costumbres contrarios a los "occidentales y cristianos" que las Fuerzas Armadas querían imponer ya que estaba asociada a la:

> trasgresión microsocial, expresada en la cotidianeidad molecular de las relaciones sociales en dimensiones como la familia, la educación, la vestimenta, la música y los valores culturales. Estas cuestiones se insertaban en una suerte de clima festivo en el que se ponían en cuestión las jerarquías subjetivas del poder (Tcach, 2006: 128).

[112] La aparición de esta revista no fue ignorada por la censura que clasificó su segundo número de "exhibición limitada" (BOM nº 15.200, 6/02/1976).
[113] La revista *Cuestionario*, de Rodolfo Terragno fue la única publicación que difundió uno de esos documentos, firmado por el capitán de navío Luis Jorge Arigotti. Citado y reproducido en Ulanovsky, 1997: 251.
[114] *Satiricón* publicó "una solicitada para comunicar a sus lectores que por razones de fuerza mayor la empresa se veía en la necesidad de suspender la publicación" (1993: 401).

La imposición del orden por parte de las Fuerzas Armadas implicó el fin violento y traumático de todas las experiencias que estuvieran asociados a ese clima festivo y *Satiricón* era una de ellas. La instauración del Proceso obligó a los productores culturales a desplegar nuevas actitudes ante sus imposiciones. Por convicción, acomodamiento, por necesidad imperiosa o por miedo, según el caso, se vieron obligados a no contradecir las nuevas disposiciones, aunque éstas no fueran del todo precisas. Inmediatamente, éstos supieron que de no hacerlo sus vidas estaban en riesgo. En muchos casos se aceptó el diagnóstico que presentaba a la realidad argentina como caótica y se toleró la pérdida de la autonomía del campo cultural y periodístico impuesta por las Fuerzas Armadas como parte del objetivo mayor que era alcanzar el orden. Sin embargo y como se verá en el próximo capítulo, todo esto no implicó el fin de las publicaciones humoristas ni en el corto ni en el mediano plazo pero éstas debieron hacer lo posible para ajustarse a unas condiciones sociales de producción y circulación que se preveía serían mucho más adversas que antes.

CAPÍTULO 2

LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN MASIVA EN LOS PRIMEROS AÑOS DE LA DICTADURA MILITAR (1976-1978)

La dictadura militar instaurada en marzo de 1976 se caracterizó por el hecho de que las Fuerzas Armadas en tanto institución asumieron el poder político con el propósito autoproclamado de "terminar con el desgobierno, la corrupción y el flagelo subversivo, y sólo está dirigida contra quienes han delinquido o cometido abusos de poder" (Proclama de las Fuerzas Armadas, 24/03/1976). Sin embargo, el proyecto de los golpistas no terminaba allí, había una pretensión de llevar adelante una trasformación en todos los aspectos del Estado y la sociedad argentina tras corregir lo que consideraban "vicios de la democracia" los cuales implicaban el populismo y la amenaza potencial de la izquierda revolucionaria[115]. Esta conclusión era parte de un novedoso consenso[116] en el interior de las Fuerzas Armadas por el cual había que "consumar la derrota política y descomposición social (...) [del] modelo de desarrollo industrial de mercado interno y su contraparte, el viejo perfil populista, intervencionista y redistribucionista del Estado nacional" (Pucciarelli, 2004: 100).

Las Fuerzas Armadas autodenominaron al nuevo régimen como "Proceso de Reorganización Nacional" y se consideraron protagonistas esenciales de la transformación a partir de concebirse como la única institución que permanecía sana e incorrupta[117]. Para la transformación de la sociedad argentina en todos sus aspectos, el Proceso se asignó un programa fundacional o regeneracionista que *al mismo tiempo* implicaba, por un lado y entiendo que con un sentido *destructivo*, el plan sistemático de desaparición de personas o "antisubversivo" que "se corresponde [con] el proyecto de desaparición sistemática de símbolos, discursos, imágenes y tradiciones" (Invernizzi y Gociol, 2002: 23). Por otro lado, y en este caso, entiendo que con un sentido *constructivo y productivo,* políticas de Estado que afectaban las distintas esferas de la sociedad y el Estado: la económica, la política y la cultural cuya finalidad era la implantación

[115]Es importante señalar que la amenaza de la guerrilla armada ya había sido eliminada antes de marzo de 1976.
[116]Este consenso, como bien sostiene Pucciarelli (2004), no estuvo exento de voces impugnadoras entre los militares. El aspecto económico fue el de mayor controversia como después se vio durante la dictadura. De hecho, el ministro de economía José A. Martínez de Hoz no había asumido con el apoyo de todos los jefes militares.
[117]Véase Proclama del golpe de Estado del 24 de marzo de 1976.

de un nuevo orden autoritario, excluyente y conservador. De esta forma y a partir de un intento sistemático por reducir la esfera pública a una única voz monocorde, la dictadura no dejó de hacer política en cuanto buscó institucionalizar un orden y legitimar su dominación[118]. A los fines de este último aspecto, las Fuerzas Armadas enarbolaron el estandarte ideológico de la Doctrina de Seguridad Nacional (DSN) la cual establecía que, en el marco de la Guerra Fría, la guerra había pasado a ser total, permanente y se disputaba dentro de las fronteras nacionales de cada país. Este concepto de guerra se acompañó con un nuevo concepto de enemigo que entendía que éste estaba en todas partes, desapareciendo la idea tradicional de la línea de batalla que dividía el terreno entre amigo-enemigo. De este modo, el conflicto dejaba de ser estrictamente militar para extenderse a otros ámbitos: el económico, el político, el cultural, el educativo, el psicológico, etc. La DSN les resolvió a las Fuerzas Armadas el problema de la legitimidad de ejercicio. Y esta solución a su vez les permitió suplir su ilegitimidad de origen (Ansaldi, 2004). Para las Fuerzas Armadas y sus aliados civiles el éxito de los proyectos constructivos y productivos dependía del éxito del proyecto "antisubversivo". En otras palabras, para transformar la sociedad estaban convencidos de que había que aniquilar a un sector de la misma, aquel conformado por los "subversivos". El proyecto "antisubversivo" a través del terrorismo de Estado contribuiría a la desmovilización y desarticulación de los sectores organizados de la sociedad argentina y así, asentar las bases sociales para el nuevo modelo económico y societal.

La transformación radical de la sociedad argentina que las Fuerzas Armadas se propusieron llevar a cabo consistió en una "revolución desde arriba", esto es, en términos de Barrington Moore (1991), procesos de cambio social y político cuyos protagonistas centrales son los aparatos estatales y las burocracias públicas en alianza con clases y sectores sociales que no tienen la capacidad propia para llevar adelante los cambios en cuestión. De este modo, las Fuerzas Armadas estuvieron acompañadas por los sectores más concentrados de la

[118]Al sostener que el Proceso de Reorganización Nacional se asignó un programa fundacional que incluía a la vez un proyecto *destructivo* y otro *constructivo-productivo* se sugiere siguiendo a Carl Schmitt – y como ya lo hizo Hugo Quiroga (2004) – que la dictadura instaurada en 1976 fue una *dictadura soberana*, especialmente entre 1978 y 1980. De hecho, son varios los autores que entienden que el fin del gobierno de Videla significa el "fin del proyecto fundacional" del Proceso (Quiroga, 2004) o "el extravío de la oportunidad fundacional" (Novaro y Palermo, 2003); y la asunción de Viola significa que "El Proceso se enmienda" (Ídem). La dictadura soberana ve "en la ordenación total existente la situación que quiere eliminar mediante su acción. No suspende una Constitución existente valiéndose de un derecho fundamental en ella y, por lo tanto, Constitucional, sino que aspira a crear una situación que haga posible una Constitución, a la que considera una Constitución verdadera" (Schmitt, 1985: 182-183). En este sentido, Schmitt caracteriza a la dictadura soberana por su *"pouvoir constituant"* (1985: 183) y como señala Quiroga para el caso argentino "su cometido histórico es la producción de un nuevo orden, la transformación del Estado y la sociedad. Esta fue la misión originaria del golpe del 24 de marzo de 1976" (Quiroga, 2004: 46). Este reconocimiento del *poder constituyente* de la dictadura militar no abre juicio acerca del éxito o fracaso de dicho emprendimiento.

economía, es decir, por la tecnocracia liberal (Pucciarelli, 2004). Esta alianza se hizo visible con la designación del equipo económico conformado por civiles y encabezado por José A. Martínez de Hoz. Ambos sectores en connivencia intentaron por el uso de la fuerza física pero también simbólica tornar hegemónicos los intereses particulares y el modo de ver y entender el mundo de esta fracción de la clase dominante en el poder del Estado y en la sociedad. De este modo, la dictadura militar puso en marcha un proceso hegemónico, en tanto "modernización conservadora", que tenía como objetivo resguardar y *recuperar* las formas de vida y valores tradicionales como también, y sin contradecir lo anterior, crear las bases subjetivas y culturales que contribuyeran al éxito de la modernización económica en sentido de una economía de mercado de orientación liberal.

El control que las Fuerzas Armadas ejerció sobre los medios de comunicación masivos inmediatamente después del golpe de Estado tenía que ver en parte con el objetivo de poner fin al proceso de modernización y politización de la cultura iniciado en las décadas previas y "refundar" la sociedad argentina a partir de imponer todo un nuevo modo de vida conservador y autoritario, ajustado a los principios y valores de la "moral occidental y cristiana" y la "tradición nacional". A grandes rasgos y como sintetiza Guitelman, desde los distintos ámbitos de la cultura se difundió:

> una valoración positiva intrínseca y anterior a todo cuestionamiento: utilidad, eficiencia, racionalidad, instrumentalidad, proceso, novedad, ciencia, técnica, sincronización, visibilidad, identificación, puntualidad, previsión, exactitud, privatización. Y esta cadena se articula con la que conecta, desde el mismo sesgo valorativo, a la higiene, salubridad, obediencia, disciplina, indolencia, orden, jerarquía, autoridad, disciplina, pureza, triunfalismo, soberanía, tradición, grandeza y religiosidad (2006: 19).

Este proyecto conservador se desplegó en el ámbito educativo, en la propaganda y en la política mediática y cultural del Proceso, para la cual contó con el apoyo de varios empresarios locales, asociaciones civiles y grupos de presión. Restituir el orden y la autoridad a nivel macro y microsocial era un deseo compartido por varios sectores de la sociedad argentina (O`Donnell, 1984).

Pero el proyecto conservador, tributario en buena medida de la "Revolución Argentina", coexistió y se imbricó con otro, de raíz también conservadora pero articulado a valores menos tradicionales y más modernos; cuyos orígenes también pueden encontrarse en la década del sesenta. En la segunda mitad de los años setenta, esta modernización conservadora estaba orientada a generar un orden social a partir de profundizar la mercantilización de las relaciones sociales en un sentido afín a la lógica del capital financiero. En 1978, el conflicto entre estos dos modelos quedó planteado en el seno del Proceso y se resolvió según la relación de fuerzas

de los grupos involucrados en cada ámbito de la cultura[119]. En cualquier caso, el régimen militar se encontró ante la tensión generada entre quienes querían un Estado que activamente controle, participe y en caso necesario, imponga por la fuerza al resto de la sociedad *su* modo particular de ver y comprender el mundo[120] y quienes querían que fuese a través del mercado el modo de alcanzar el mismo objetivo con respecto a *su* propio modo de ser. Estos últimos exigían el *laissez faire* propio de un Estado que aplicaba una política económica de esa orientación. Igualmente, más allá de las tensiones que atravesaron al sector dominante de la cultura masiva y mediática y cómo éstas se resolvieron –demostrando que no era un sector homogéneo ni estático–, interesa por un lado, poder identificar a quienes ocupaban posiciones dominantes, ya que contra ellos arremetió HUM® con el fin de diferenciarse y sumar capital simbólico que le permitiera conquistar y sostener una posición legitima en el campo. Por otro lado, identificar a quienes procuraron oponerse y resistir el avance de los "integrados" de la cultura comercial; y producir bienes simbólicos alternativos ya que en muchos casos, estos confluyeron y se articularon con HUM®, al compartir una similar estructura del sentir.

El capítulo analiza en primer lugar, el estado del campo de la gran producción mediática al momento en que surgió HUM®. En particular, se indaga en la radio, la televisión y el cine, y se da cuenta de las principales posiciones en cada campo y de los agentes que las ocupaban como así también de quienes ocupaban posiciones marginales. En segundo lugar, se estudia el estado del campo editorial de la prensa gráfica distinguiendo, por un lado, a la prensa diaria y por otro, a la prensa periódica debido a que HUM® estableció con cada una distintas relaciones, siendo las publicaciones periódicas su principal competencia. También en este caso se señala a quienes ocupaban posiciones dominantes y quienes estaban en los márgenes. Por último, el tercer apartado se detiene en la prensa de humor gráfico producida entre marzo de 1976 y junio de 1978, cuando sobresalieron dos publicaciones: *El Ratón de Occidente* (1976-1977) y *Tía Vicenta* (1976-1979). El apartado termina analizando el surgimiento de HUM®.

1. El campo de la gran producción mediática

[119]En la industria del cine fue donde mejor quedó plasmado este conflicto entre, por un lado, los empresarios cinematográficos y por otro, el Estado, encarnado en el Instituto Nacional de Cinematografía y su principal censor, Miguel Paulino Tato. El conflicto se resolvió en 1978 cuando Tato fue obligado a jubilarse. Sin bien no fue el fin de la censura, fue una primera victoria en la contienda entre moral y mercado a favor de éste último. Con el alejamiento de Tato, Armando Bo, por ejemplo, pudo estrenar las películas "eróticas" de Isabel Sarli que había filmado en los años previos y que aquel le había prohibido exhibir.

[120]En el Informe Especial nº 10 del Estado Mayor General del Ejército, elaborado en octubre de 1977, se definió que "es el Estado, el que sobrelleva la responsabilidad de mantener, acrecentar y desarrollar la cultura nacional de un pueblo, adoptando todas las medidas necesarias para su defensa cuando su integralidad (sic) se ve afectada. (…) Es el Estado el que debe arbitrar las medidas necesarias para asumir la defensa de la cultura nacional, cuando ésta se ve afectada, en su soberanía" (en Invernizzi y Gociol, 2002: 40).

Bajo la dictadura militar, la pérdida de la autonomía del campo cultural y mediático fue violenta e implicó la reducción de su estructura, la concentración o aniquilamiento de sus agentes, así como también la alteración de su lógica de funcionamiento. Si, como sostiene Bourdieu (2005), los campos se estructuran sobre la base de posiciones opuestas, la dictadura militar en continuidad con el gobierno democrático de Isabel Perón, procuró eliminar las opciones existentes contrarias a sus objetivos y valores, esto es, la cultura "moderna" y "rebelde", como así también, evitar que surgieran nuevas. Ese era el fin último de las políticas económica, cultural y de seguridad que implicaron el aniquilamiento sistemático de personas y la destrucción de objetos, imágenes, símbolos, discursos y tradiciones culturales (Invernizzi y Gociol, 2002). Estos objetivos se justificaron apelando a los postulados de la DSN. Como sostiene Avellaneda, "La educación y la cultura, las grandes armadas de la infiltración ideológica según el discurso, serán consideradas durante todo el gobierno militar de 1976-1983 como una prioridad en la lucha contra el enemigo" (1986: 26). Videla lo explicó en la Cena de Camaradería de las Fuerzas Armadas del 7 de julio de 1976:

> La lucha se dará en todos los campos, además del estrictamente militar. No se permitirá la acción disolvente y antinacional en la cultura, en los medios de comunicación, en la economía, en la política y en el gremialismo. Los emboscados tendrán que salir de sus cubiles, ningún crimen, ninguna traición, ninguna afrenta quedarán impunes (en García, 1991: 47).

La tendencia general del proyecto destructivo orientado al campo cultural y mediático articuló en el caso de la producción cultural (libros, películas, revistas, obras de teatro, discos), "ejecutar esa acción represiva por medio de normas públicas como decretos nacionales, provinciales o municipales, o de resoluciones de ministerios o secretarías de Estado" (Invernizzi y Gociol, 2002: 49-50). Y en el caso de las personas (actores, escritores, periodistas, músicos, etc.), se recurrió a la represión clandestina[121]: listas negras, memorandos, papeles informales, informes desfavorables, recomendaciones verbales e incluso, reuniones con empresarios de las industrias culturales, editores de medios gráficos y productores culturales (Ídem). También en este caso, a la censura y prohibición se podía agregar la persecución: visitas intimidatorias, amenazas telefónicas, automóviles "haciendo guardia" en las puertas de los lugares de trabajo y su concreción: secuestro, tortura y muerte.

Como se señaló en el capítulo anterior, en el caso de la censura y las prohibiciones legales, la legislación y el discurso censor comenzaron a sistematizarse durante el gobierno de

[121]No se desconoce la quema de libros que llevaron a cabo los militares.

Isabel Perón. La instauración de la dictadura militar significó "anuda[r] firmemente los cabos sueltos de las dos décadas anteriores" (Avellaneda, 1986: 14). El "discurso represivo-censorio" implicó una serie de principios doctrinarios y medidas en las cuales "se apoyan tanto la posibilidad de corregir el rumbo [de la cultura nacional] (una teoría para ordenar el caos) como la aplicación concreta del discurso (una práctica de la censura)" (Avellaneda, 1986: 28). La primera de ellas se basó en un pensamiento mesiánico, ultracatólico, antiliberal y elitista que consideraba que hubo una época de grandeza original a la cual había que regresar. Esa edad de oro había terminado a fines del siglo XIX con el avance del laicismo, la separación del Estado de la Iglesia, con la democracia y la masificación de la cultura y la sociedad. En el Informe Especial nº 10 EMGE sostiene que:

> diversas son las forma que una cultura puede ser atacada. En principio todos los fenómenos socio-culturales que provienen de la masificación del hombre, traen aparejada la violencia y la agresión y por consiguiente, el descenso en los índices culturales del grupo humanos. Esa creciente masificación, obra de los enormes recursos económicos puestos al servicio de las comunicaciones masivas, de la propaganda masiva, sirve, entre otras cosas, a despersonalizar al hombre, provocando su decaimiento cultural (en Invernizzi y Gociol, 2002: 40).

Este discurso oficial de la censura fue reforzado por otro no oficial proveniente de militares de alta graduación retirados, dirigentes políticos nacionalistas, miembros de la jerarquía de la iglesia católica, profesores, escritores e intelectuales, asociaciones civiles por lo general sin personería jurídica que se expresaban a través de solicitadas, etc. Según Avellaneda (1986), en muchos casos los militares apelaron a este discurso no oficial para legitimar su legislación represiva, la cual era presentada como respuesta imperiosa a los pedidos que hacía.

Bajo la dictadura militar, la práctica de la censura se ejerció con la legislación que se había acumulado en las últimas décadas. A ésta se sumó la ley 21.272/76 o Comunicado nº 19 que establecía:

> que sea reprimido con la pena de reclusión por tiempo indeterminado el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare comunicados o imágenes provenientes o atribuidas a asociaciones ilícitas o personas o grupos notoriamente dedicados a actividades subversivas o al terrorismo. Será reprimido con reclusión de hasta diez años, el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o imágenes, con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar las actividades de las Fuerzas Armadas, de Seguridad o Policiales (en *La Prensa*, 25/03/1976).

En todo caso, la censura en Argentina se caracterizó por no "estipular códigos precisos salvo en los casos especiales como la cinematografía o la radiodifusión" (1986: 13) y a diferencia de la España de Francisco Franco, por carecer de:

> una oficina de censura centralizada, con prácticas establecidas y con una organización administrativa reconocida. Este rasgo de ubicuidad, este estar en todas partes y en ninguna,

> fue desde 1974 el elemento de mayor efectividad del discurso de cultura cultural argentino. Su modo operativo se encuadraba así en la planificación general del terrorismo de Estado, una de cuyas metodologías básicas fue la represión ejercida de modo indiscriminatorio y sin fundamento claro para internalizar masivamente el concepto de castigo y paralizar de tal manera el mayor número de reacciones posibles (Avellaneda, 1986: 13-14).

Tras el golpe de Estado, se multiplicaron los censores e incluso en varias ocasiones se superpusieron las funciones y controles censorios. En todo caso, su práctica se intensificó cualitativa como cuantitativamente.

Ante la ausencia de impugnadores y opositores significativos dentro del campo y las dificultades para que estos pudieran desarrollarse así como también a pesar los aspectos más recalcitrantes del discurso represivo-censorio antes descrito, la cultura comercial o del espectáculo vio favorecidas sus condiciones de reproducción y circulación. Sobretodo si se articulaba con los principios ideológicos de la DSN que la dictadura militar defendía y quería tornar hegemónicos. Aunque con matices y diversos intereses y niveles de compromiso en juego, las grandes industrias culturales y empresas periodísticas procuraron *aggiornarse* a las nuevas condiciones motorizando el proceso de construcción de hegemonía en la línea deseada y permitida por las Fuerzas Armadas y sus distintos aliados civiles, en particular, la jerarquía de la Iglesia católica y la tecnocracia liberal.

Radio

En el caso de la radio[122], el relator José María Muñoz, "La voz de América", desde la dirección de Radio Rivadavia y su programa, "La Oral Deportiva" fue el emblema del periodista radial comprometido con la activa promoción de los objetivos del Proceso. En este medio coexistían emisoras estatales, intervenidas por los militares, y emisoras privadas y el control sobre ambas recayó sobre el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER), el cual elaboraba y difundía "orientaciones", "recomendaciones", "disposiciones" acerca de los temas, los valores nacionales y morales que toda programación debía promover y las listas con los artistas y periodistas "no aconsejados". Asimismo, en las emisoras se instalaron "asesores literarios" que no eran otra cosa que personas dedicadas a registrar todo lo que se decía y salía al aire (Ulanovsky et. al., 2009). Carlos Mangone (1996) señala que durante la dictadura militar la

[122]La radio es un medio de comunicación poco estudiado por las ciencias sociales e historiográficas. Se han encontrado pocos estudios sobre la radio argentina durante la última dictadura militar y la mayor parte de los trabajos que estudian los medios de comunicación en este período omiten hacer referencia a ella. Véase Ulanovsky *et al*.: 2009.

radio asistió a un cambio cualitativo ante la imposibilidad por un lado, de "estar donde se produce el acontecimiento" y por otro, de referirse a lo macrosocial. El cambio implicó el desarrollo del "editorialismo periodístico matutino" combinado con la lectura de cables castrenses o gubernamentales. Este proceso de politización radial en términos temáticos llevó a que los "magazines radiales conjuga[ran] la presencia de ecónomas y astrólogos, actores y actrices en función de un acompañamiento al régimen" (1996: 44). También, se le dio carácter de noticia a los aspectos micro y cotidianos de la vida en la ciudad, lo cual favoreció el ingreso del lenguaje coloquial a la radio.

Ariel Delgado desde Radio Colonia fue la contraposición de Muñoz y Radio Rivadavia. Desde la orilla oriental del Río de la Plata, ajeno a la legislación argentina, Delgado informaba las noticias que no podían emitirse en el país. Sin embargo, él ni Héctor Ricardo García, dueño de la emisora y del diario *Crónica*, estuvieron ajenos a las presiones y la censura. Delgado debió lidiar con la censura uruguaya a cargo del Batallón 4 de Infantería y García, con los militares locales. En efecto, el 24 de marzo de 1976 Delgado leyó al aire un comunicado de la agencia internacional *Associated Press* sobre el golpe de Estado por el cual García fue secuestrado y estuvo diez días detenido. En 1979, cansado de la censura y de sucesivas clausuras, García vendió la radio a Mario Caminsky, dueño de la grabadora Microfón. En 1980, luego de informar sobre la entrega del Premio Nobel de la Paz a Adolfo Pérez Esquivel, Delgado fue amenazado –"teníamos un Ford Falcon sin chapa en la puerta [de mi casa en Buenos Aires]" (Delgado, 2003: 25)- y dos militares irrumpieron en Microfón amenazando de muerte también a Caminsky. Delgado se fue exiliado a Nicaragua y "Radio Colonia quedó prácticamente anulada desde el punto de vista de las noticias" (2003: 26).

Televisión

Distinta fue la situación de la televisión en cuanto a la posibilidad de ofrecer alternativas culturales y mediáticas a las oficiales. Como señala Muraro:

> La dictadura mantuvo en manos del Estado a los canales de la Ciudad de Buenos Aires que habían sido expropiados durante el gobierno anterior a despecho de las presiones, los juicios comerciales y sus propias declaraciones en contra de la intervención estatal en cualquier sector de la economía. Solo se devolvió Canal 9 porque sus antiguos dueños se negaron a aceptar las indemnizaciones previstas y la Justicia se vio obligada a fallar contra el régimen. Las emisoras fueron manejadas discrecionalmente por interventores militares (…). Esos nuevos 'zares de la televisión' (…) no introdujeron modificaciones sustanciales en la programación. En realidad, se limitaron a ejercer una férrea censura sobre noticieros y otros programas periodísticos (1987: 22).

El hecho de ser un medio de comunicación que requiere de gran cantidad de capital para su puesta en funcionamiento, la acotada oferta de canales y la ausencia de un sector empresario privado fuerte y dinámico hizo que estuviera más sujeta a las decisiones y a los conflictos inter e intra Armas que la radio, el cine y la prensa. Los principales canales de televisión entraron en el reparto tripartito que las Fuerzas Armadas hicieron de las instancias de poder y de la administración pública: así, Canal 7 –convertido a partir de 1978 en ATC– estuvo controlado por la Presidencia de la Nación, Canal 9 por el Ejército, Canal 13 por la Armada y Canal 11 por la Fuerza Aérea. A la prohibición de ciertos actores y actrices se sumó la censura temática, a cargo de un Asesor Literario, que en cada canal leía los guiones de los programas, previo a su grabación. Además, el COMFER procedía a la clasificación de los programas y como en radio, "aconsejaba" sobre la carga valorativa que toda programación debía promover[123]. En agosto de 1977, se publicaron las pautas del COMFER para la clasificación de material televisivo, "la lista de temas es básicamente una ampliación del código que había estipulado para la cinematografía la ley 18019/68 aplicado esta vez a la televisión con un control tan ortodoxo y sistemático que terminó por arrojarla a la etapa más mediocre de su corta historia" (Avellaneda, 1986: 40). Y en febrero de 1981 se reglamentó la ley 22.285 de Radiodifusión de 1980 que terminó por entronizar el discurso censor. Como señala Mirta Varela, "Frente a las restricciones temáticas y la grave situación económica [producto de los sucesivos traspasaos de gerenciamiento], las programaciones consistieron entonces en cuotas mínimas de producciones nacionales y un alto número de series 'enlatadas' de EE.UU." (2005: 5).

Hacia 1978, los programas *Videoshow* (Canal 11) y *Mónica Presenta* (Canal 13) eran líderes de audiencia y si bien se anunciaban nuevos estrenos:

> la programación aparenta dejar atrás el letargo de los dos últimos años, pero la tan mentada producción nacional, la que exalta los valores afines, la que cuida de la audiencia, no renueva en absoluto sus propuestas. A la hora de buscar rating, los canales apelan a los enlatados, estrategia que ya supo poner en práctica la empresa privada y fue desdeñada –pero no sustituida– por la intervención estatal (Itkin, 2006: 390-391).

Videoshow, conducido por Jorge "Cacho" Fontana desde 1977, introdujo la nueva tecnología para exteriores en la televisión con la cámara portátil o "máquina de mirar" y "el periodista corresponsal nos llevaban a todos los países del mundo menos al nuestro" (Mangone, 1996:

[123]Nora Mazziotti sostiene que "el blanco de la censura fue la telenovela. (…) En marzo de 1980, la Secretaría de Información Pública formula una serie de recomendaciones sobre el teleteatro. (…) Pedían que no se mostraran 'parejas desavenidas' o que no se eligieran 'ejemplos de dudosa moral'. Reclamaban que los títulos incluyeran 'mensaje positivo en lo moral, lo ético y lo estético', evitando conflictos sociales y situaciones límites con gastadas fórmulas que generan las marcadas diferencias sociales. (…) Sobre los personajes y los conflictos de las historias, se alarma porque las figuras principales, rondan el amor libre, el embarazo, el aborto, el concubinato, el adulterio, los problemas que surgen por diferencias sociales" (*P/12*, 26/05/1996 en Caraballo, Charlier y Garulli, 1997: 100).

43). *Mónica Presenta* se basó en el mismo formato. Según Mangone, *Videoshow* fue un símbolo de la política televisiva de la dictadura militar durante los años previos al Campeonato Mundial, debido a que "la ideología cruda del Proceso no tenía eficacia en los editorialistas de los noticieros ni siquiera en sus voceros más autorizados o en las películas que se hacían para legitimar a cada fuerza de seguridad sino en aquellos programas que disimuladamente entretenían o hablaban de 'otra cosa'" (1996: 44). En 1978, después del Campeonato Mundial de Fútbol, Tato Bores regresó con sus célebres monólogos cómicos y políticos a la televisión luego de cuatro años de estar prohibido[124]. Regresó por el canal de la Armada[125], por ese entonces bajo control de Massera cuyo proyecto político se oponía al de Videla y Martínez de Hoz. Es una posibilidad entender su regreso como expresión de la puja inter Armas. Tato Bores miembro del *establishment* del espectáculo, equivalente a Landrú para el humor gráfico; volvía a la televisión favorecido por la grieta que abría el lanzamiento político de Massera. Tato apeló a metáforas y frases sutiles o con segunda intención para burlarse del poder de aquel entonces. Si el regreso del humor político a la televisión podía favorecer a la Armada en cuanto a la difusión de ideas críticas hacia Videla y sus aliados; también podía contribuir, si no eran censuradas, a mejorar la imagen del Presidente al quedar asociado con el respeto a la libertad de expresión. Sin embargo, la charla telefónica imaginaria con Videla que había grabado para la sección "Hola, señor presidente", no pudo salir al aire. En su lugar el cómico habló con su libretista, Aldo Cammarota, quien desde Estados Unidos le preguntaba por ciertos chistes, a los que Tato respondía negativamente porque estaban prohibidos. A su vez, las autoridades de Canal 13 le prohibieron a Tato referirse a Massera, orden que cumplió hasta un poco antes del retorno a la democracia (Ulanosvky, 2010: 251-252).

La televisión, como la radio y la prensa, también difundió las campañas publicitarias del Proceso como aquellas que promovían la "lucha antisubversiva" y la política económica y tributaria de Martínez de Hoz. En el primer caso, sobresalieron la representación de la Argentina como una vaca que era ordeñada hasta quedar escuálida por "la subversión"; el slogan "Los argentinos somos derechos humanos" que se leía y escuchaba en las pantallas; o aquella propaganda se ubicaba en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y mostraba a un joven entregándole a otro un libro de Karl Marx pero era rechazado porque "Yo a la facultad vengo a estudiar". En el otro caso, se destacaron la publicidad que remarcaba

[124]Como señala Ulanovsky "El 1974, luego del fallecimiento del presidente Perón, Tato fue informado por las autoridades de Canal 13 que, debido al duelo nacional, el programa estaría fuera de la programación durante algunas semanas. Pero la cancelación se extendió en el tiempo…" (2010: 251). Entre 1975 y 1978, Tato se dedicó al teatro de revista y de music hall.

[125]Canal 13 incluía en su grilla a *Los Almuerzos de Mirtha Legrand*, *Mónica Presenta* y *Telenoche*.

las ventajas para los consumidores de una economía abierta a partir del ejemplo de adquirir una silla o aquella que mostraba los tanquecitos de la DGI apuntando a las personas evasoras, o los detectives con impermeable que detectaban evasores o aquella otra en la que sobre la frente de estos últimos se les pegaba un sello con la inscripción "Responsable".

Cine

Por su parte, la industria cinematográfica argentina siempre dependió del modo de producción organizado por el Estado. Como señala Carmen Guarini:

> Aun en los períodos de mayor producción privada, siempre hubo apoyo estatal a través de préstamos oficiales y de recuperaciones económicas dadas a los productores, en función de los resultados de taquilla. Pero esta situación fue particularmente compleja durante los años de la dictadura ya que, por un lado, la censura y por otro el análisis de los proyectos para la obtención de los fondos de fomento, significaron un control para decidir quién filmaba y con qué actores, y quién no, aplicando la censura de manera abierta y directa (2003: 29).

La designación en septiembre de 1974 de Miguel Paulino Tato como interventor del Ente de Calificación Cinematográfica y el accionar de la Triple A inició una etapa marcada por la censura, las amenazas y persecuciones a directores, productores, guionistas y actores que representaba la cultura rebelde[126] y moderna[127] en el cine. Desde aquel entonces y durante los primeros años de la dictadura militar hubo agentes del campo que debieron experimentar algún tipo de exilio, marginación laboral o fueron víctimas del terrorismo de Estado[128]. En estos años, la producción cinematográfica se redujo, es decir, disminuyó la cantidad de películas argentinas estrenadas comerciablemente por año. Si en 1973 se habían estrenado 41 películas, en 1976 se estrenaron 21, cifra que se mantuvo en 1977 y 1978. En 1980 la cifra ascendió a 34 para descender nuevamente a 20 en 1981, y a 17 en 1982 y 1983 (Getino, 1990: 51). En 1979 el Comité Permanente en Defensa y Promoción del Cine Argentino[129] advirtió al presidente Videla

[126] Entre los exponentes de esta posición se puede nombrar a dos directores paradigmáticos, Fernando "Pino" Solanas, vinculado al peronismo y fundador del grupo Cien Liberación, y a Raymundo Gleyser, militante del PRT y fundador del grupo "Cine en las Bases". Gleyser fue desaparecido en 1976 durante la dictadura militar; en cambio Solanas se exilió en España y Francia.

[127] Como exponente de esta opción se puede nombrar a Leopoldo Torre Nilsson, quien primero optó por quedarse en Europa más tiempo del previsto y si bien, regresó al país en agosto de 1976, ya no volvió a filmar al ver frustrados sus nuevos proyectos. Su última película, *Piedra Libre,* fue prohibía un día antes de su estreno previsto para abril de 1976. Murió en 1978. En cambio, Sergio Renán pasó de ser un exponente del cine serio y de autor a convertirse en apologista de la dictadura militar con su película *La fiesta de todos* de 1978.

[128] Fueron víctimas de la represión ilegal los realizadores Enrique Juárez, Raymundo Gleyser y Pablo Szir; el autor y guionista y escritor Francisco Paco Urondo, los actores Diego Botto y Gregorio Nachman y las actrices Hebe Lorenzo y Silvia Shelby.

[129] Conformado por Argentores, la Asociación Argentina de Actores, el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina y Directores Argentinos Cinematográficos.

sobre la crisis de la industria cinematográfica local y en particular sobre el cierre de estudios (Martín, 1980 en Varea, 2008). También disminuyó la cantidad de espectadores en los cines, de 84 millones de espectadores en 1975 se pasó a 65,5 millones en 1976 (Getino, 1990: 52) y a 59,7 millones en 1980 (INDEC, 1993). Recién en 1981 se revirtió la tendencia negativa y en 1983 se superó la cantidad de espectadores de 1975 (INDEC, 1993). En cambio, el precio de las entradas a los cines fue en constante aumento (Getino, 1990).

El 30 de abril de 1976, el interventor del INC, capitán de fragata Jorge Enrique Bitleston había dado a conocer las pautas con las que debía regirse el cine argentino desde ese momento:

> el INC apoyará económicamente todas aquellas películas que exaltan los valores espirituales, morales, cristianos e históricos o actuales de nacionalidad, o que afirmen los conceptos de familia, de orden, de respeto, de trabajo, de esfuerzo fecundo y de responsabilidad social; **buscando crear una actitud popular optimista en el futuro.** (…) se evitarán escenas y diálogos procaces (en Varela, 2005: 6. Resaltado mío).

Durante la dictadura militar, fueron las expresiones de la cultura comercial las que dominaron y casi monopolizaron la oferta cinematográfica. Estas se expresaron en dos vertientes con distintos niveles de aceptación y tolerancia con el poder político y censor. Por un lado, el "cine optimista" y los filmes cómicos policiales e incluso parapoliciales de las productoras cinematográficas Chango Film Producciones de Ramón "Palito" Ortega; Cinematográfica Victoria con las películas infantiles de la dupla Mingo (Juan Carlos Altavista) y Aníbal (Juan Carlos Calabró); y Cinematográfica Del Plata, responsable de las películas de aventuras y de "superagentes" cuyos protagonistas eran Tiburón (Ricardo Bauleo), Delfín (Víctor Bo) y Mojarrita (Julio De Grazia); y las películas dirigidas por Emilio Vieyra. Este cine dirigido al publico infantil y a las familias fue paradójicamente, el que puso "al descubierto con más dureza a la Argentina de la dictadura militar" (Varea, 2008: 57) aunque sus principales promotores no lo entendían así y se definían apolíticos como Ortega quien declaró que sus películas "No tienen ningún mensaje político ni mucho menos, son una cosa totalmente inocente, no hay razón para interpretarlas como una cosa política" (en Varea, 2008: 63).

Por otro lado, estaban las comedias picarescas para adultos producidas por Aries[130] con la célebre dupla Alberto Olmedo y Jorge Porcel bajo la dirección de Enrique Carreras o Hugo Moser; o por Cinematográfica Victoria, las cuales eran dirigidas por Hugo Sofovich y "Al no contar con cómicos de peso, las *vedettes* consagradas como Moria Casán, Susana Giménez y

[130]A principios de los años setenta, la productora de Héctor Olivera y Fernando Ayala se había caracterizado por producir comedias pícaras para adultos asociadas a la cultura comercial así como también películas políticamente comprometidas como *La Patagonia Rebelde*, dirigida por el mismo Olivera (1974) sobre un guión de Osvaldo Bayer. Bajo la dictadura militar, Olivera se dedicó a la producción más que a la dirección y privilegió el cine comercial (comedias picarescas o familiares; o musicales) más que el comprometido políticamente.

otras en ascenso como Susana Traverso, constituyen el atractivo de venta en estos productos" (Paladino, 1994: 163). También hubo películas dirigidas a promocionar canciones de moda o provenientes de éxitos televisivos dirigidas a un público infantil o adolescente. En este caso, las principales productoras eran Aries, Microfón, Cinematográfica Victoria, y la histórica Argentina Sono Film de Atilio Mestati y se pueden nombrar las películas con el grupo español Los Parchís, películas de Fernando Sirio y Adolfo Aristarain, entre otros.

En contraposición a este cine de entretenimiento, evasión y oficialista en 1978, comenzó a gestarse un cine "serio" y "comprometido", que recuperaba la *praxis* artística y expresaba un aggiornamiento del cine político y militante de la cultura rebelde de principios de la década[131]. El primer exponente de este nuevo tipo de cine fue *La parte del león* de Adolfo Aristarain en 1978 y se continuó en 1979 con *La Isla* de Alejandro Doria[132]. A partir de estos años, "La cinematografía argentina había empezado a destilar dolor, miedo e incertidumbre como los que, en su vida cotidiana, vivían en silencio los argentinos que permanecieron en su tierra" (España, 1994: 18)[133]. A su vez, en 1978, Miguel Paulino Tato fue obligado a jubilarse por las presiones de los empresarios cinematográficos perjudicados por el excesivo control que caía sobre sus producciones. Sin bien esto no significó el fin de la censura cinematográfica, simbólicamente se percibió como el inicio de una nueva etapa que sin el censor emblemático podía augurarse de mayor distensión.

2. El campo editorial de la prensa gráfica

La prensa gráfica estuvo a cargo de empresas privadas, a diferencia de los otros medios de comunicación en los cuales el Estado intervenía de modo más directo como propietario o como patrocinador. Esto se debe a las necesidades tecnológicas de los medios, a la capacidad de ejercer efectivo control por parte de los militares sobre los periodistas gráficos, al capital simbólico, político y económico acumulado por los empresarios periodísticos y a las condiciones históricas de conformación de los distintos subcampos mediáticos. Las características específicas de este medio y de su institucionalización hicieron que este detentara

[131]Fernando Varea (2008) menciona a *¿Qué es el otoño?* (David Kohon, 1976) como una invitación, más allá de ciertas limitaciones, a la reflexión y se la puede considerar como un temprano antecedente.
[132]Carmen Guarini dice que estas dos películas se destacaron "Dentro de la mediocridad general" (2003: 30).
[133]A esta filmografía se sumaron los filmes *El poder de las tinieblas* (Mario Sabato, 1979), *El infierno tan temido* (Raúl de la Torre, 1980), *Los miedos* (Doria, 1980), *Sentimental (Réquiem para un amigo)* (Sergio Renán, 1980), *Tiempo de revancha* (Aristarain, 1981), *De la misteriosa Buenos Aires* (Fischerman, Wüllicher, Finn, 1981), *Últimos Días de la víctima* (Aristarain, 1982), por mencionar algunos títulos estrenados antes de la transición democrática.

una mayor autonomía con respecto al poder censor que el cine o la televisión. Igualmente desde principios de la década del setenta hubo una legislación que apuntó directamente su control. En 1971, el decreto 2345/71 había creado una comisión calificadora cuyo objetivo era impedir el ingreso al país por vía aduanera o postal de publicaciones "pornográficas" o "subversivas". En 1972, otro decreto autorizaba a que dicha comisión estuviera integrada por miembros de las Fuerzas Armadas y en 1973, antes de concretada la transición democrática, un decreto habilitaba a la Administración de Correos a interceptar correspondencia privada "de circulación prohibida". En 1975, el decreto 1477/75 impidió la salida del país por vía aduanera o postal de material impreso considerado "subversivo" y por último, a fines de 1979 una resolución incorporó el material grabado o filmado entre aquel sujeto a control y retención. Durante la dictadura militar, el control sobre la prensa gráfica estuvo a cargo de la Secretaria de Información Pública (SIP), dependiente de Presidencia de la Nación; y, simultáneamente, de instancias municipales y provinciales.

En la Capital Federal, la Secretaria de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires era la que tenía la tarea de clasificar a las publicaciones periódicas así como también a las obras teatrales que se estrenaban en su jurisdicción. La tarea de calificación y prohibición de publicaciones se realizaba a través de la Comisión Honoraria Asesora para la Calificación Moral de Impresos y Expresiones Plásticas. En una implícita división del trabajo tributaria de las administraciones anteriores, la Municipalidad porteña se caracterizó por ejercer el poder censor en torno a la "moral" centrándose en la cuestión pornográfica mientras que la cuestión "política" quedaba a cargo del ministerio del Interior[134] o del Poder Ejecutivo Nacional[135].

El análisis de la prensa gráfica debe partir de distinguir por un lado, a los diarios y por otro, a las publicaciones periódicas ya que cada uno define un espacio específico de prácticas. La revista HUM® procuró hacerse un lugar entre las publicaciones periódicas, las cuales a su vez se distinguen y ordenan jerárquicamente según el género. HUM® surgió como una revista de humor gráfico, género marginal entre las revistas masivas. A continuación se analiza, en primer lugar, la posición de los principales exponentes de la prensa diaria en el contexto de surgimiento de HUM® y luego, los de la prensa periódica.

[134] Para un análisis del papel de este ministerio y en particular de la gestión del general Albano Harguindeguy (1976-1981) en la práctica de la censura, véase Invernizzi y Gociol, 2002: 53-56.
[135] En el capítulo uno se puede ver esta división de tareas de la censura para el caso de las publicaciones satíricas. No obstante, hubo casos de excepción a esta práctica. Es posible encontrar prohibiciones caratuladas por "pornográficas" u "obscenas" cuando en realidad lo que se quería censurar era su contenido político-ideológico. Esto bien lo advierten Invernizzi y Gociol (2002).

El diario *Clarín* fundado en 1945 por Roberto Noble y dirigido desde su muerte en 1969 por Ernestina Herrera de Noble era el referente de la clase media urbana. Como señala Marcelo Borrelli siguiendo a Octavio Getino, "Durante el periodo 1976-1983 fue el diario con mayor tirada en la Capital Federal y, además de ser el líder indiscutido en la publicación de los avisos clasificados, consolidó una amplia influencia en la opinión pública nacional (2010: 1). Como todos los principales diarios, *Clarín* consideró inevitable al golpe de Estado, respaldó la restauración del "orden" y a Videla como la persona indicada para tal empresa debido a su "moderación"; y se mostró anuente con la necesidad de refundar la sociedad argentina aunque a través de "soluciones desarrollistas" (Borrelli, 2010). Si bien al principio *Clarín* no se opuso a la política económica anunciada por Martínez de Hoz, y más bien ejerció un rol de "juez crítico":

> cuando el ministro no dejó dudas sobre su política en perjuicio de la pequeña y mediana industria y la entrada en un modelo de 'valorización financiera', las críticas del diario sí apuntaron tanto a la filosofía de las medidas de Martínez de Hoz, como a su figura y la de otros integrantes del ministerio de Economía. Críticas que se alternaron con la permanente demanda para que se implementara la postergada 'solución desarrollista' (Borrelli, 2010:4)

A partir de entonces, la estrecha vinculación del diario con el desarrollismo encarnado en Rogelio Frigerio y Arturo Frondizi lo mantuvo en una postura crítica con respecto a la política económica de la dictadura militar, lo cual no impidió que en 1977 se asociara al Estado, junto a los diarios *La Nación* y *La Razón*, para producir de forma monopólica papel de diario en Papel Prensa S.A.[136].

Además de las críticas al rumbo de la economía, a mediados de 1978, *Clarín* comenzó "a publicar ciertas informaciones delicadas, (…) referidas a las presiones externas por la violación de los derechos humanos" (Blaustein, 1998: 34). Sin embargo y como señala Florencia Levín:

> la línea editorial del diario va a celebrar acaloradamente la celebración del campeonato considerado ahora 'una oportunidad nada desdeñable para mejorar la deteriorada actual imagen nacional' de modo que 'nadie tenga motivo para creer que haber sufrido la subversión y el terrorismo (…) puede poner en duda que los argentinos amamos la vida y respetamos el goce de ella y de los derechos humanos' (2009: 104).

Los triunfos futbolísticos compartían la tapa junto con las presiones del presidente norteamericano Jimmy Carter con respecto a las violaciones de los derechos humanos y los

[136] Sobre la adquisición de Papel Prensa S.A. por parte de los diarios nacionales, ver Borrelli: 2008. Sobre las relaciones entre *Clarín* y el desarrollismo, ver Borrelli 2010.

detalles de la futura visita de la CIDH al país. El diario no denunciaba ni ofrecía información propia sino que su estrategia fue recurrir a terceros legitimados como el diario inglés *The Buenos Aires Herald,* la ONU o la Secretaría de Estado norteamericana. A su vez, el apoyo al Campeonato Mundial y a la campaña oficial para mejorar la imagen del país en el exterior por parte de *Clarín*, chocaba dentro del mismo diario con la convocatoria que hizo Clemente, el personaje de la tira cómica de Caloi, a los hinchas argentinos a tirar papelitos cuando ingresara el seleccionado nacional a la cancha de juego. Este llamado se contraponía al realizado por José María Muñoz quien, reforzando por iniciativa propia la campaña oficial, instaba a no tirar papelitos para no dar al mundo una imagen de "país sucio" (Levín, 2009)[137].

En general, *Clarín* se caracterizó por "el vaciamiento de vida de las secciones duras del diario" (Blaustein, 1998: 33), en cambio tuvieron más sustancia y dinamismo la sección Deportes, Espectáculos y su famoso suplemento "Cultura y Nación". En éste se publicaron a partir de 1979 notas que cuestionaban la política cultural de la dictadura y sus consecuencias ampliando los márgenes de lo permitido en cuanto a temas como la censura y el exilio. También la sección Humor y las viñetas publicadas en el cuerpo del diario mantuvieron una autonomía relativa con respecto a la política editorial del diario (Levín, 2009).

Fundados en el siglo XIX, *La Nación* y *La Prensa* eran los diarios conservadores y tradicionales, dirigidos a las clases dominantes. Si *La Nación* es un diario orgánico de éstas, *La Prensa* era vocero de un sector minoritario. *La Nación* a diferencia de *Clarín*, estuvo a favor del proyecto económico de la dictadura militar y esta afinidad con los principios liberales no fue un impedimento para asociarse con el Estado en Papel Prensa S.A. Esta traición a dichos principios le costó el enfrentamiento con el sector empresario que formaba parte de su masa de lectores y con integrantes del equipo de economía de Martínez de Hoz (Blaustein, 1998; Sidicaro, 1993). El diario de los Mitre se caracterizó por su "voluntad de moderar los sesgos más medievales y fanáticos de régimen y de ampliar los márgenes de expresión por lo menos en los medios que la dictadura dejó en pie, a menudo amparándose en la hipotética figura reposada de Videla o en los supuestos principios doctrinarios del Proceso" (Blaustein, 1998: 36). Para Blaustein, el diario se sintió cómodo con el régimen que había puesto fin al gobierno peronista y esa "voluntad de moderar" se observó especialmente en el tratamiento de las víctimas de la represión que provenían de su entorno social o ideológico y frente a la violencia cuya autoría no correspondía a la guerrilla (Sidicado, 1993). A diferencia de *La Prensa*, *La Nación* concedió muy limitado espacio a la información sobre el reclamo y el accionar de las

[137] Sobre la "guerra de los papelitos", véase Levín, 2009: 103-106.

organizaciones de defensa de los derechos humanos. En cambio publicó solicitadas de las cámaras empresarias que apoyaban la "lucha antisubversiva" y repudiaban la visita de la CIDH. Desde fines de 1977, una de sus mayores preocupaciones fue la ausencia de un plan político por parte de los militares y que éstos no se mostraran dispuestos a avanzar concretamente hacia el retorno de las instituciones democráticas (Sidicaro, 1993; Díaz, 2007). Con motivo del segundo aniversario del golpe de Estado, el diario advertía a las Fuerzas Armadas que el tema de la "lucha antisubversiva" se agotaba como medio de justificar su presente.

Por su parte, el diario de la familia Gainza Paz ofreció un cuadro más paradójico que *La Nación*. Como éste, apoyó el proyecto económico aunque hacia 1979 no dudó en reclamarle al gobierno el fin de las relaciones comerciales con la Unión Soviética. Coherente con su prédica liberal, *La Prensa* rechazó la invitación de Videla a asociarse en Papel Prensa. Asimismo, publicaba columnas editoriales del general Ramón Camps – a cargo e ese entonces de la Policía Bonaerense y responsable del secuestro, entre otros, de Jacobo Timerman, director de *La Opinión*–; junto a los artículos del periodista Manfred Schönfeld en los cuales criticaba la política de desaparición de personas. En 1977, *La Prensa* se convirtió en el primer diario nacional en cubrir la ronda que las madres de los desaparecidos hacían los jueves en Plaza de Mayo y en publicar en sus páginas las solicitadas reclamando saber la verdad sobre su paradero.

El diario *La Opinión* era el diario de la clase media culta y sofisticada. En abril de 1977, luego de la detención de su director, Jacobo Timerman, fue intervenido por los militares. Mientras varios periodistas decidieron renunciar ante el cambio de directivos[138], otros optaron por mantener su fuente de trabajo. Como explica Luis Gregorich, director del suplemento cultural entre 1975 y 1979, hacia mediados de 1978 los intentos por tornarlo un diario oficialista habían fracasado debido a "las vacilaciones y los encontronazos en el seno del propio régimen" (1988: 113). Ante dicha imposibilidad, Gregorich recuerda que prefirieron "dar la sensación de que las cosas no habían cambiado demasiado, que mantenían la continuidad del diario. Era un doble juego y los que hacíamos el diario lo aceptábamos jugándoles igual" (en Carnevale, 1999: 204). Los militares a cargo de la intervención tuvieron un cuidado excesivo con las secciones de "Política nacional" y "Economía", siendo más permisivos en "Internacionales" y en "Cultura", sin embargo los lectores habían percibido los cambios. En 1978 *La Opinión* perdió el noventa por ciento de ellos (Blaustein, 1998: 41) y en marzo de 1981, cerró. La clase media

[138] Entre ellos Ernesto Schoó, Enrique Jara y su co-director Ramiro Casasbellas. Además de Timerman, fueron víctimas de la acción represiva del Estado los periodistas, Zelmar Michelini, ex legislador uruguayo, y Enrique Raab.

culta, intelectual y progresista que en 1976 se había quedado sin *Satiricón*, en 1977 se quedó sin su diario.

El declive de *La Opinión* dejó un vacío en el campo de la prensa diaria. Durante el gobierno de Isabel Perón habían comenzado a ser clausuradas las experiencias periodísticas exponentes de la cultura "rebelde" en la prensa masiva y en la militante, como eran los diarios *Noticias*, *Mayoría*, *El Cronista* y las revistas *El Descamisado*, *Militancia*, entre otras. Bajo la dictadura militar, la opción fue la clandestinidad. El ex periodista del diario *Noticias*, Rodolfo Walsh organizó ANCLA (Agencia de Noticias Clandestina) y "Cadena Informativa" procurando resistir el poder y el control que aquella ejercía sobre la información. El primer aniversario de la dictadura militar motivó a Walsh a escribir "Carta Abierta de un escritor a la Junta Militar", al día siguiente mientras enviaba copias de la carta fue asesinado en la calle por un grupo de tareas de las Fuerzas Armadas. En agosto de 1977, Horacio Verbitsky reactivó a ANCLA pero sólo la pudo mantener operando unos meses más (Verbitsky, 1985). En 1977, la experiencia periodística "rebelde" y clandestina llegó a su fin así como también la "moderna" encarnaba en *La Opinión*. En 1984, la CONADEP registró la desaparición de ochenta y cuatro periodistas, muchos de ellos debido a su militancia política o sindical, siendo que más de la mitad ocurrió entre 1976 y 1977. Esa cifra representa el 1,6% del total de los desaparecidos relevados por la CONADEP que son 8.961 casos. El *Informe Nunca Más* señala además que hubo "más de cien periodistas [que] fueron encarcelados sin proceso judicial alguno", y otros que "debieron abandonar el territorio nacional, dado el grave peligro que corrían sus mismas vidas" (1984: 369).

Mientras se suprimían estas posiciones en el campo de la prensa, se fortalecía la posición dominante encarnada en los socios civiles de Papel Prensa y la posición afín a ideologías de derecha y a los objetivos del Proceso. En agosto de 1978, fue lanzado *Convicción,* el diario del ex integrante de la Junta Militar, el almirante Emilio Massera para difundir su proyecto político y reforzar su papel en la interna militar. En efecto, en sus páginas se expresó parte de los conflictos inter-armas, se atacó a Videla y a Martínez de Hoz y se avivaban las divisiones internas dentro del Ejército que favorecían a los intereses de Massera. Pero, como señala Borreli, *Convicción* fue un poco más complejo que una tribuna de la Armada, "combinó su reivindicación al Proceso y su cercanía al poder militar, con las características propias de cualquier otro emprendimiento periodístico. (…) *Convicción* se permitió 'sermonear' al régimen militar mientras otros diarios y revistas preferían callar preventivamente" (Borrelli, 2008: 44). Esto hizo que muchas veces, se opusiera a medidas oficiales y actuara como opositor.

La promoción del capital financiero y el crecimiento e influencia de los mercados en la vida cotidiana gracias la política económica liberal de la dictadura militar favoreció el surgimiento de una propuesta editorial especializada. En 1977, apareció *Ámbito Financiero*, bajo la dirección de Julio Ramos y con conocidos periodistas especializados en temas económicos. Si *Ámbito Financiero* supo sacar provecho del *boom* financiero de los años 1977 y 1978; muy distinto fue el caso de *El Cronista* con una trayectoria más extensa y sinuosa. Desde 1971, *El Cronista* se había deshecho de la palabra "Comercial" en su título para transformarse en un diario general y afín a la clima de cambio revolucionario y abandonar su tradicional especialización en temas económicos. Su director, el abogado Rafael Perrora fue secuestrado y desaparecido en 1976[139] y el diario fue adquirido por el grupo Sasetru, que designó como directores a Julián Delgado, Mario Sekiguchi, Alberto Borrini y Raúl Sarmiento de la revista *Mercado*. Con los nuevos propietarios se produjo un drástico cambió en la línea editorial; "de defender los intereses de la 'burguesía nacional' – que se suponía aliada a los trabajadores– el diario pasó a ser vocero del *establishment* financiero que reconocía a Martínez de Hoz como su mentor ideológico" (Dearriba, 1998: 226). Y en política, pasó de fomentar los cambios revolucionarios al silencio; y desapareció la sección "Gremial". Estos cambios en la línea editorial no impidieron que sus responsables quedaran limpios de sospechas y al margen del aparato represivo de la dictadura[140]. En junio de 1978, fue secuestrado y desaparecido Julián Delgado pero "la vida del diario continuó como si nada" (Ídem), recuerda Alberto Dearriba, uno de sus redactores.

El campo periodístico se completaba con los diarios populares –*Crónica*, *Diario Popular* y *La Razón* entre los más vendidos– y los de circulación más restringida, entre los cuales es importante mencionar *The Buenos Aires Herald*. En el primer caso, sobresalió el sensacionalista *Crónica* dirigido por Héctor Ricardo García[141]. El matutino que había sido clausurado por Isabel Perón y cuya reedición permitió la dictadura militar, fue apercibido en mayo de 1978 junto a *La Razón* y *La Opinión*[142]**.** Esta sanción no impidió que *Crónica* durante el Campeonato Mundial de Fútbol expresara un exultante entusiasmo. No obstante, igual que *Clarín*, hizo una amplia cobertura de la visita de la CIDH al país en 1979. Pero *Crónica* se

[139] También fue secuestrado y desaparecido el delegado gremial del diario Héctor Demarchi.
[140] Dos versiones hay sobre la desaparición de Delgado, una sostiene que fue víctima de una interna militar y la otra, lo asocia a la compra de *El Cronista* (Véase Dearriba, 1998 y Barone en Ulanovsky, 1997: 273).
[141] García había sido dueño de Canal 11y por ese entonces, además editaba publicaciones periódicas y era el dueño de radio Colonia, del Uruguay.
[142] *La Razón*, diario oficialista por convicción, fue sancionado por publicar un artículo sobre las ambiciones políticas de Massera. *La Opinión*, bajo control de los mismos militares fue clausurado por tres días por un artículo donde se contaba otra historia con respecto a una interna dentro de la Junta Militar. *Crónica* fue apercibido por haber reproducido la nota de *La Opinión* (Mochkofsky, 2004).

distanciaba de *Clarín* con respecto a Papel Prensa. Junto al diario platense *El Día* y a *Ámbito Financiero*, denunció reiterada y enfáticamente el carácter monopólico de la empresa. En cambio, *La Razón* cubrió con lealtad y desmesura los operativos enmarcados en la "lucha antisubversiva", informando en su portada la cantidad de presuntos terroristas que eran abatidos como lo hacían los comunicados oficiales. El histórico vespertino dirigido por Félix Laíño jugó de oficialista con convicción, fue amplificador de la posición del sector de Inteligencia del Ejército y como ya se dijo, fue el tercer socio del Estado en Papel Prensa.

The Buenos Aires Herald era históricamente el principal diario de la comunidad inglesa en el país y contaba con una significativa circulación entre los círculos diplomáticos y políticos. Si bien es un diario escrito en inglés, sus editoriales se publican tanto en inglés como en español. Durante la dictadura militar, estos se caracterizaron por expresar una postura a favor de la política económica de Martínez de Hoz y la crítica a aspectos sensibles de las políticas del Proceso. *The Buenos Aires Herald* denunció las violaciones de los derechos humanos como ningún otro diario nacional y exigió poner fin al accionar represivo de la dictadura militar. Esto generó el exilio del periodista Andrew Graham Yooll en 1976 y el secuestro en 1977 y posterior exilio de su director, Robert Cox. Otra publicación significativa en aquellos años en cuanto a su posición no complaciente hacia aspectos de la dictadura militar, aunque con reducido peso en el mercado fue el periódico de la comunidad judía en Buenos Aires *Nueva Presencia*. Surgido en julio de 1977, este semanario dirigido por Hermann Schiller se caracterizó por una postura crítica hacia la política represiva de la dictadura militar que se distanciaba del silencio por parte de las instituciones tradicionales judías en Argentina (Kahan, 2009; Medina, 2007). Esto último, contribuyó a que excediera los límites de su comunidad de origen y se sumara a las experiencias mediáticas que luego devendrían antidictatoriales.

Los diarios porteños de circulación nacional fueron para HUM® una fuente proveedora de materia primera e información para las producciones de sus colaboradores y blanco de su comicidad en especial en la sección "Nada se pierde". También con ellos, HUM® compartió algunos colaboradores, humoristas, historietistas y periodistas. En cualquier caso, no hubo diario de circulación nacional que se haya opuesto simultáneamente a todos los proyectos fundacionales de la dictadura militar. Diarios como *The Buenos Aires Herald* que denunciaban la violencia ilegal del Estado, acompañaban y pedían por una profundización en la política económica de corte liberal; diarios que criticaban esta última se mostraban afines o expresaban una ambigua y tibia crítica a la "lucha antisubversiva" y sus bases doctrinarias. Sí hubo distintos niveles de compromiso de los diarios y las empresas periodísticas con la dictadura militar; los

cuales hay que comprender también a la luz de las pujas en el interior del campo periodístico y mediático en donde cada medio procuró ocupar una posición dominante.

El campo editorial de las publicaciones periódicas no estuvo ajeno al proceso de reducción y concentración que afectó a la cultura masiva en general. En este espacio social específico fue donde HUM® y con ella Ediciones de la Urraca, ocupó en sus inicios un lugar marginal y desde donde fue sumando el capital simbólico que le permitió con el tiempo conquistar posiciones de mayor centralidad. HUM® y sus publicaciones satélite mantuvieron con otras publicaciones periódicas una relación de competencia y confrontación en el mercado editorial. Como se verá más adelante, HUM® procuró convertirse en la revista de humor gráfico más prestigiosa, de mayor tirada, provocadora de la risa más aguda así como también (y en aparente paradoja) en la revista más seria, con la palabra más autorizada y legítima.

En términos cuantitativos generales, en 1978 la circulación de revistas a nivel nacional registró un leve repunte luego de la caída que registraba desde 1975. Como se ve en el cuadro 1 del capítulo 1, en 1976 habían circularon en el país 157,2 millones de ejemplares de revistas y en 1978, la cifra ascendió a 173,5 millones. Esta tendencia en alza se continuó hasta en 1980, cuando se registro una circulación de 213,2 millones de ejemplares. En cambio a partir de 1981, la tendencia se invirtió y en 1983 circularon menos revistas que en 1976, que era hasta ese entonces el momento de menor circulación (INDEC, 1984).

En cuanto a la distribución por género, en 1976 las publicaciones que mayor circulación fueron las de historietas, acaparando más del 20 por ciento del mercado, pero a partir de entonces su presencia fue decayendo. Fueron las revistas de interés general las que de modo inverso, conquistaron posiciones de mayor centralidad y a partir de 1978 dominaron el mercado. En cambio las humorísticas, tuvieron una presencia muy pobre en los años 1978 y 1979 cuando apenas representaron el 1,8 por ciento del total de las publicaciones en circulación. A partir de 1980 la tendencia se revirtió y en 1982 apenas superó el pico que había tenido en 1974, aunque tampoco en esta ocasión logró superar el 4 por ciento en su participación del mercado editorial[143] (INDEC, 1984; 1993). Desde la década del sesenta y la consagración del humor de "autor", esta condición marginal de las publicaciones humorísticas se convirtió en intrínseca al género. Pero, y como se dijo con respecto a *Satiricón*, no equivale a su posición ni al peso simbólico en el campo cultural.

En 1978, las publicaciones de interés general dominantes eran por un lado, *Gente* (Atlántida), *Siete Días* (Abril-CREA), *Radiolandia* (Julio Korn-CREA), *Nocticias de la*

[143] No hay datos disponibles para los años siguientes debido a que el INDEC unificó bajo la categoría "Ilustradas" a las categorías "Humorísticas", "Historietas" y "Fotonovelas".

Semana (Perfil), *Esquiú Color*, *Tal cual* y *Flash* (García); y por otro, las revistas de análisis político como *Somos* (Atlántida) y *Panorama* (Abril-CREA), y con menos gravitación en el mercado pero con significativo peso político, *Extra* y *Creer*, ambas dirigidas por Bernardo Neustadt; *Carta política* dirigida por Mariano Grondona; *Confirmado* a cargo de Horacio Agulla; *Primera Plana* de Alberto Gabrielli, y *Mercado* dirigida por Julián Delgado, Mario Sekiguchi, Alberto Borrini y Raúl Sarmiento, quienes se hicieron cargo de *El Cronista*, como se señaló anteriormente. En términos editoriales, la empresa editorial más importante era Editorial Atlántida; seguida de Celulosa Rizzoli Empresas Asociadas (CREA) resultado esta última de la fusión de las editoriales Abril y Julio Korn; con una menor gravitación en el mercado estaba Editorial Perfil, de los Fontevecchia.

Creada en 1918 por Constancio Vigil, Editorial Atlántida tenía en 1978 una amplia gama de publicaciones siendo las más destacadas el semanario *Gente y la actualidad*, la deportiva *El Gráfico*; la infantil *Billiken*, la dirigida al público femenino *Para ti* y la revista de actualidad política, *Somos*. Todas estas publicaciones ya tenían una larga trayectoria antes del golpe de Estado, salvo *Somos* que apareció en septiembre de 1976 con el objetivo ser una tribuna ideológica de la dictadura. Si *Gente* fue más sensacionalita en su enfoque, *Somos* privilegió el análisis. Todas estas publicaciones difundieron de modo sistemático y simultáneo un discurso homogéneo que se mostró a favor del plan económico de Martínez de Hoz y constituyó el sustento ideológico del terrorismo de Estado. En él se justificó la represión, se criminalizó a las víctimas, se exaltó el papel jugado por las Fuerzas Armadas y las autoridades del Proceso y se exacerbó "la amenaza que representaban las organizaciones armadas, remarcando sus intenciones de cambiar el modo de vida burgués y católico de la población" (Dosa *et al*., 2003: 38). *Gente*, *Somos* y *Para Ti* fueron parte de lo que Federico Lorenz denominó "vulgata procesista", "un relato que justifica la represión ilegal contraponiéndole la violencia de las organizaciones armadas" (2005: 65). Asimismo, ese mismo discurso tuvo la finalidad de contrarrestar las denuncias sobre las violaciones a los derechos humanos, en especial, durante los años 1978 y 1979 cuando activamente se propuso contrarrestar la llamada "campaña anti-argentina". Las publicaciones de Editorial Atlántida fueron centrales en la construcción mediática de la hegemonía del Proceso. Ellas no sólo expresaron su apoyo explícito y activo a las Fuerzas Armadas en cuanto a la "lucha antisubversiva"; sino que procuraron instaurar como hegemónicos los valores y el modo de ver y entender el mundo propuesto por aquel.

La revista *Gente* fue la revista de interés general de mayor tirada bajo la dictadura militar. Si bien, desde 1976 sus ventas habían comenzado a ascender después de la fuerte caída que tuvieron a partir de 1974, en 1978 alcanzaron su techo con 15.789.924 ejemplares vendidos.

A partir de entonces la curva en las ventas de *Gente* comenzó a descender gradualmente, siendo sus ventas de 1983 un poco más de la mitad de aquellas en 1978[144]. Las ventas de *Somos* fueron casi insignificantes comparadas con las de *Gente***.** La revista política de Editorial Atlántida comenzó con una venta anual de 2.484.676 en 1977 que no pudo sostener en los años siguientes, en efecto, en 1982, la cifra descendió a la mitad[145].

Entre 1976 y 1979, *Gente* alternó en sus páginas notas frívolas y amenas con otras serias, solemnes y patrioteras para las cuales adoptó un tono "moralista y amenazante. Asumía un rol pedagógico y concientizador" (Dosa ***et. al***., 2003: 38). Dirigida a un público amplio, especialmente, de clase media, media-alta la revista procuró adoctrinarlo e impedir que olvide el "caos" y "desgobierno" del gobierno peronista gracias al libro "25 de mayo de 1973- 24 de marzo de 1976. Fotos-Hechos: Testimonios de 1035 dramáticos días" que entre 1976 y 1979 tuvo seis ediciones. Para contrarrestar los efectos de la campaña "antiargentina", *Gente* publicó con vistas a la proximidad del Campeonato Mundial de Fútbol, "Carta a un argentino que vive afuera" (*Gente* 18/03/1978) donde le solicitaban que trasmitan "esta verdad que sólo conocemos a fondo los 26 millones de sobrevivientes de una guerra sucia que justamente cuando comienza a agonizar revive en el exterior manejada por una propaganda que responde a intereses muy precisos" (Ídem). Al año siguiente, con motivo de la visita de la CIDH, publicaba "Carta abierta a los miembros de la CIDH" (*Gente* nº 737, 06/09/1979) y *Somos* ilustraba su portada con un dibujo que mostraba a Kissinger con una enorme lupa acercarse inquisitoriamente sobre un militar argentino y titulaba "Comisión de Derechos Humanos. ¿Qué buscan?" (*Somos* nº 155, 7/09/1979). También *Para Ti* tuvo un papel activo en estas campañas interpelando a las mujeres, desde las notas de su jefa de redacción, Lucrecia Gordillo como "El país de nuestros hijos lo hacemos nosotras" (*Para Ti* nº 2921, 31/05/1978), las calcomanías con la leyenda "Los argentinos somos derechos y humanos" o el reemplazo de las tarjetas con recetas culinarias por postales que decían "Argentina toda la verdad" e interpelaban a los extranjeros diciéndoles: "Ustedes, muy lejos de nosotros, se atrevieron a juzgarnos. Escucharon a los delincuentes subversivos y les dieron su tribuna. No les tembló la mano para sentenciar a un país que, a un costo muy alto, logró vencer a un enemigo que intentó destruirnos" (*Para Ti* 08/1979 en Blaustein y Zubieta, 1998: 266).

Para alcanzar sus objetivos propagandísticos, estas publicaciones tergiversaron y manipularon información relacionada al terrorismo de Estado. A fines de 1977, *Somos* publicó

[144] Véase Gráfico 2 en capítulo tres y para una lectura a mediano plazo, el gráfico 1 en capítulo uno.
[145] Véase Gráfico 2 en capítulo tres.

la nota "Como viven los desertores de la subversión" (*Somos* 16/12/1977: 11), ilustrada con fotografías de un supuesto "centro de rehabilitación para extremistas que se presentan espontáneamente" según como indicaba el epígrafe y con declaraciones textuales de personas allí detenidas ilegalmente y luego, desaparecidas. El 30 de diciembre de 1977, *Somos* publicó la nota "Los hijos del terror" (*Somos* 30/12/1977: 15) en la cual narraba un operativo llevado a cabo en Uruguay en el cual fueron asesinados en el marco del Plan Cóndor Juan Alejandro Barry y Susana Beatriz Mata, militantes de Montoneros. Sin embargo el eje de la nota era el "abandono" de una niña "debido a que la madre- una delincuente subversiva- se suicidó en su presencia, ingiriendo una cápsula de cianuro, al ser sorprendida por las fuerzas de seguridad" (Ídem). El mismo caso, fue tomado por *Gente* en "Esto también es terrorismo. Alejandra está sola" y se acusaba a los padres de la niña de "asesinos que dejaron de ser padres para fabricar huérfanos" (*Gente* 5/01/1978) y por *Para Ti* en "A ellos no les importaba Alejandra" (16/0171978)[146]. Otro caso similar fue el presentado por *Somos* como "Los herederos del odio" (24/03/1978: 12) que refería al "abandono" de tres niños, hijos de María Luisa Cerviño, "una notoria subversiva". María Luisa Cerviño fue privada ilegalmente de su libertad el 7 de abril de 1977 y fue vista en el campo de concentración El Vesubio, según consta en la CONADEP[147]. La revista *Somos* no mencionó estos datos, en cambio, concluyó con la siguiente información, que había solicitado al tribunal de lectura:

> Quizá la explicación a esto, que en principio parece inexplicable, lo den dos cartas halladas recientemente durante un operativo antisubversivo. Una de ellas, firmada por 'tu padre' está dirigida a Ernesto y dice: 'No puedo concebir que esta sociedad podrida te contagie con sus dibujos, sus parques de diversiones y juguetes (…) [corte en el original] Debes hacer honor al nombre que te puse, Ernesto, por el 'Che', utilizar a tu reaccionaria madre para que te alimente hasta que puedas hacerlo solo e incorporarte a la organización y nunca escuchar sus consejos burgueses que pueden hacer de vos un maricón amanerado' (Ídem).

En septiembre de 1979, *Para Ti* publicó un falso reportaje a Thelma Dorothy Jara de Cabezas, "La madre de un subversivo muerto" (10/09/1979). Jara de Cabezas, madre de un adolescente de 17 años secuestrado en 1976, había sido secuestrada en abril de 1979 y desde

[146] En septiembre de 2010, Alejandrina Barry junto a Thelma Dorothy Jara de Cabezas querelló a Editorial Atlántida ante el Juzgado Federal Nº 12 a cargo de Sergio Torres por haber concertado acciones de propaganda a través de sus publicaciones con el grupo de tareas 3.3.2 de la ESMA para "usar su imagen y fraguar su historia cuando tenía 3 años de edad" (*Tiempo Argentino*, 25/09/2010).

[147] Según consta en el legajo nº 1791 de la CONADEP, la denuncia dice: "El mayor de los niños, de 11 años de edad, relató que junto a su madre y sus hermanos, Paula y Marcos, 'fueron a visitar a Jesús en la iglesia', y luego se dirigieron a una confitería (de Villa Devoto). Al salir vio a unos señores vestidos de civil armados que los rodean. Allí su madre baja a la niña de dos años que tenía en brazos y corre, siendo baleada y herida. Luego, dos hombres la introducen a un auto, y a los chicos en otro. La abuela de los chicos se enteró que su hija estaba internada en un Hospital de Villa Devoto, donde le dijeron que personal del Ejército la había retirado sin ser curada"

entonces era prisionera de la ESMA. Bajo tortura fue obligada a realizar dicho reportaje, el cual fue presentado como "un testimonio nunca antes contado. Es sacar a la luz la verdad y la infamia que se esconden detrás de grupos con clara e inequívoca ideología, que se amparan en una supuesta y malintencionada defensa de los derechos humanos" (Ídem).

También *El Gráfico* publicó una carta falsa, en este caso, atribuida al capitán del equipo holandés de fútbol, Rudd Krol dirigida a su hijo que decía "Esto no es la Copa del Mundo sino la Copa de la Paz. No te asustes si ves alguna foto de la concentración con soldaditos vestido de verde al lado nuestro, esos son nuestros amigos, nos cuida y nos protegen. Dile a tus amiguitos la verdad: Argentina es una tierra de amor" (13/06/1978). Al publicarse, el embajador de Holanda presentó un protesta formal y la selección de ese país amenazó con retirase de la Copa. Finalmente, el propio Krol dio una conferencia de prensa donde desmintió lo publicado, pero la mayoría de los medios locales no publicó la noticia. Avanzaba la dictadura "y aunque las revistas de Atlántida vuelven a sus tapas acostumbradas, livianitas, no dejan de militar en sus páginas interiores por la causa castrense, católica y por el Ser Nacional" (Blaustein, 1998: 136).

Editorial Atlántida fue el aliado civil más orgánico entre la prensa periódica durante la dictadura militar. Otro fue el caso de Editorial Abril. Su dueño César Civita sufrió persecuciones, amenazas y atentados bajo el gobierno peronista y la dictadura militar que lo obligaron a irse del país y, en 1977, a vender la empresa. La editorial fue adquirida por la editorial italiana Rizzoli, vinculada a la masonería, en sociedad con Celulosa Argentina, empresa cercana al gobierno de facto y propietaria de editorial Julio Korn; dando lugar a CREA. Según Scarzanella, tanto Isabel Perón como Videla consideraban a Abril "demasiado poderosa en el campo de la información y demasiado hospitalaria hacia la oposición 'subversiva'" (2009: 89). Las publicaciones más destacadas de la editorial de Civita eran la revista de interés general *Siete Días Ilustrados*, la femenina *Claudia* y en abril de 1976, había relanzado el semanario político *Panorama* que según su director Jorge Lozano "no será ni reaccionaria ni revolucionaria" (en Ulanovsky, 1998: 256). A diferencia del conservadorismo de las publicaciones de Editorial Atlántida, las revistas de Abril se caracterizaron por ser más audaces e innovadoras en material cultural y costumbrista. Sin embargo, no se las puede considerar publicaciones opositoras al régimen y menos resistentes a éste. El cambio de dueños implicó una mayor alineación con la dictadura y los valores que esta quería difundir e imponer en agradecimiento a las ventajosas concesiones obtenidas en su adquisición gracias a la mediación de Licio Gelli. El flamante grupo CREA editaba, además de las revistas de Abril, las de Julio Korn: *Radiolandia*, *Antena*, *TV Guía*, *Goles*, *Vosotras*, *Labores*, *Anteojito* y *Chavela*.

Por su parte, Editorial Perfil de Jorge Fontevecchia fue progresivamente conquistando espacios. La editora de *Weekend*, revista dedicada al deporte y la recreación al aire libre, había lanzado a fines de 1976, *Noticias de la Semana*, para competir con *Gente*, *Siete Días* y *Radiolandia*. La competencia fue más exitosa en relación a *Radiolandia* que a *Gente* y *Siete Días*. Al igual que *Gente*, *Radiolandia* también tuvo un alza en sus ventas. Esto ocurrió en 1978 cuando logró duplicar las ventas con respecto al año anterior. Dos años después tuvo su pico de ventas con más de 10 millones de ejemplares vendidos pero a partir de entonces comenzó una acelerada pérdida de lectores. *Noticias de la Semana* también tuvo en 1980 su pico de ventas con 5.041.264 y en 1983 logró superar a *Radiolandia*, al vender 3.421.140 ejemplares[148]. En el marco de esa competencia, *La Semana* fue la primera revista en publicar un reportaje a un dirigente político partidario cuando éstos aún tenían sus actividades públicas prohibidas, esto ocurrió en marzo de 1978 y el entrevistado fue el líder histórico del radicalismo Ricardo Balbín. Por su parte, su director Fontevecchia fue secuestrado por una semana en enero de 1979. Según Ulanovsky (1997) el motivo del secuestro fue la publicación de notas a tres artistas prohibidos: Mercedes Sosa, Leonardo Favio y Víctor Heredia. También competía con estas publicaciones, aunque estaba dirigida a un público más popular, la revista *Flash* de Héctor Ricardo García, director del diario *Crónica* y dueño de radio Colonia.

En el mercado de la prensa gráfica también hubo publicaciones que ocuparon posiciones marginales debido a su género o temática, vale la pena mencionar a dos grupos de revistas a los fines de esta tesis porque exponen dos formas opuestas de posicionarse frente al Proceso. Por un lado la prensa católica y por otro, la prensa dedicada a la música rock. La prensa católica y nacionalista llamaba la atención no por sus ventas sino por la presión política que ejercía en tanto expresión de grupos de interés particulares, como eran los sectores conservadores católicos y nacionalistas. Sus exponentes más destacados fueron las revistas *Cabildo*, *Criterio* y el semanario *Esquiú Color*[149]. Estas publicaciones de la derecha ideológica perduraron más allá del progresivo desmantelamiento que se hizo a partir de 1974 de su polo opositor, la prensa militante de izquierda (peronista o no). Más allá de ciertos matices, estas publicaciones apoyaron activamente el terrorismo de Estado perpetrado por las Fuerzas Armadas y constantemente llamaron a la construcción de un orden católico, nacionalista, autoritario,

[148] Véase Gráfico 1 en capítulo 1 o para mayor detalle Gráfico 2 en capítulo 3.

[149] A ellos se sumaba el diario de Bahía Blanca, *La Nueva Provincia*. Mercedes Sabordio y Jorge Saborido indican que Esquiú Color "fue fundada en 1960 por el padre Luis Luchía-Puig, cabeza de una familia de editores católicos, dos de cuyos integrantes, el padre Alejandro Luchía-Puig y el doctor Luis E. Luchía-Puig, se desempeñaban como directores de la revista (…). En los orígenes, su aparición estuvo vinculada con el surgimiento y desarrollo de la democracia cristiana, lo que aparece probado por la militancia de algunos de los integrantes de su staff" (2010: 2).

antipopular y conservador. También boicotearon y trataron de frenar todo intento tendiente a flexibilizar la censura y prohibiciones que recaían sobre la producción cultural y mediática. Así fue que en varias ocasiones denunciaron públicamente a HUM® por considerarla una amenaza a la cultura nacional por los valores que difundía, como se verá en los próximos capítulos. En términos de mercado, *Esquiú Color* en 1978 vendió casi 3 millones de ejemplares; y a partir de entonces sus ventas comenzaron a descender de modo inverso a la curva de ventas de HUM®. En 1982, vendió la mitad que en 1978 y finalmente, en los primeros meses de 1984 cerró.

Otro fue el caso de las revistas dedicadas a la música progresiva o rock, dirigidas principalmente a un público juvenil. Se destacaban, desde 1970 *Pelo* de Osvaldo Daniel Ripoll[150] y desde agosto de 1976 *Expreso Imaginario*, producto de la sociedad entre Pipo Lernoud, Jorge Pistocchi y Alberto Ohanián, la cual ya había editado *Mordisco*. En 1977 Cascioli probó suerte en este rubro de revistas con *Rock Superstar* pero no resultó y cerró; en 1979 la volvió a lanzar con Gloria Guerrero como secretaria de redacción y tampoco resultó. En 1980, insistió, pero esta vez con *HURRA*, nombre que la asociaba a HUM® pero tampoco tuvo éxito. También en 1980, Pistocchi, quien se había ido de *Expreso Imaginario*, lanzó *Zaff!!*, la cual pudo acomodarse mejor entre las revistas del género que las experiencias editoriales de Cascioli.

Estas publicaciones se caracterizaban por ser independientes, por carecer de una empresa editorial significativa que las financiara o grandes anunciantes. La relación de la revista con el mercado estaba en sintonía con la relación que en ese entonces tenían los músicos de rock con el mismo. *Expreso Imaginario* fue la publicación que mejor expresó al movimiento de rock durante la dictadura militar. Su propuesta era "llegar a los espacios no anquilosados de la mente, que todavía conserven a través de la música, la poesía, y el amor, la frescura suficiente para contener sentimientos de vida" (*EI* nº 1, ago.1976). *Expreso Imaginario* mantuvo comunicado entre sí a los jóvenes que buscaban alternativas a las restricciones en la sociabilidad, a la represión y a las sospechas que desde el Proceso caían sobre ellos. Como señala Vila, la revista "rompe, así como a otro nivel lo hacen los recitales, con el monopolio del discurso que intenta instaurar el régimen, inaugurando una corriente de comunicación que afianza a un actor colectivo, en un período caracterizado por los reiterados intentos en pos de su desintegración" (1985: 89). El correo de lectores de la revista fue un espacio privilegiado para este fenómeno comunicativo a partir de fomentar el intercambio: lectores-revista, revista-lectores y lectores entre sí. Un par de años más tarde, HUM® jugó un papel similar pero

[150] Ripoll también editaba la versión argentina de MAD, como se verá en el siguiente apartado del capítulo.

vinculando a un público más amplio y abordando temáticas también más amplias y generales. Hacia 1978, cuando avanzaba el modelo de sociedad de mercado que la dictadura militar propugnaba, *Expreso Imaginario* funcionó como "resguardo", mantuvo la comunicación "cuando la misma parecía cortada (…) No hablar del Mundial, en un país en donde de lo único que se hablaba era de fútbol, era en definitiva, tratar de rescatar una propuesta propia" (Vila, 1985: 93). En efecto, la revista fue la única que ignoró por completo al Campeonato de Fútbol.

3. La prensa de humor gráfico: *El Ratón de Occidente, Tía Vicenta* (segunda etapa) y el surgimiento de HUM® (1976-1978)

La clausura de *Satiricón* no significó el fin de las revistas de humor gráfico ni el fin de la carrera de Oskar Blotta como editor quien aún contó con cierto margen para, dos meses después, lanzar *El Ratón de Occidente*, semanario humorístico que contó con la participación de muchos de los integrantes de los *staff* de *Satiricón* y *Chaupinela*[151]. Esta continuidad se matizaba con un drástico cambio de formato – se trataba de un tabloide de 28 páginas en blanco y negro– y del tipo de risa que promovió, lo cual se tradujo en una significativa pérdida de lectores. No había una decisión oficial de suprimir las publicaciones de humor gráfico sino impedir ciertos tipos de risa, en particular, las satíricas. En efecto, las publicaciones comerciales y costumbristas en la línea de Quinterno se siguieron editando; también continuaron *Mengano* y, desde Córdoba, *Hortensia* y *María Bizca*. Aunque todas éstas "lavaron" su humor y se refugiaron en el costumbrismo y en una sátira social tibia; no lograron evitar la censura. La Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires continuó con su política de clasificación de publicaciones al mismo ritmo que lo venía haciendo desde mediados de 1974, estableciendo así una continuidad con respecto al régimen anterior[152]. La diferencia radicó en que estas publicaciones, a diferencia de *Satiricón* y *Chaupinela*, no se enfrentaron públicamente a ella. La censura, en particular, la clasificación de "exhibición limitada" que no impedía la venta y circulación de las publicaciones, fue tolerada, naturalizándose y trivializándose.

[151] Integraban el equipo de redacción: Oskar Blotta como editor y director, Rolando Hanglin como Jefe de Redacción, Carlos Abrevaya, Secretario de Redacción; Andrés Cascioli como Director de Arte; Pedro Ferrantelli como director Comercial y John Melvyn Hall en Publicidad. Los redactores eran Mario Mactas, Jorge Guinzburg, Carlos Ulanovsky, Juan Ferreira Basso, Alejandro Dolina, Dante Panzeri, Nicanor González del Solar, Agustín Mathieu, Sara Gallardo, Jorge Llistosella. Entre los dibujantes se encontraban Alfredo Grondona White, Tomás Sanz, Jorge Sanzol, Tabaré, Crist, Fontanarrosa y Ceo, Pérez D`Elías entre otros.

[152] Esta continuidad fue más allá del cambio de autoridades. El brigadier Osvaldo Cacciatore fue quien reemplazó al general Embrioni en la Intendencia de la ciudad de Buenas Aires. Sobre el funcionamiento de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires bajo la dictadura militar ver, Invernizzi y Gociol, 2002: 79-88.

El Ratón… se editó por menos de un año entre 1976 y 1977, cuando cerró abruptamente. En su corta existencia tuvo dos puntos de inflexión. El primero fue con el número once de agosto de 1976 cuando pasó del formato tabloide al magazine de 52 páginas y se alejó del *staff* Andrés Cascioli tras un desencuentro con Blotta. Y el segundo, en el número 30 de fines de 1976 cuado comenzó a llamarse *El Nuevo Ratón de Occidente*. En el primer número se presentaban como una combinación de elementos de "una revista de humor, un vespertino sensacionalista, un matutino intelectual, y un semanario de actualidad tipo magazine" *(ERO* nº 1, 27/05/1975: 3) y explicaban su nombre completo, *El Ratón de Occidente. Diario tontiloco de los jueves*. Si bien por ratón decían sólo referirse a "ese animalito que aparece en tapa" y se despegaban de las representaciones que lo asocian con lo bohemio, lo modesto y con aquello que "encierra una mezcla de ternura y melancolía" o con "las fantasías y obsesiones que nos roen el cerebro" (Ídem); ésta aclaración parecía más una estrategia frente al poder censor que una real declaración de principios. A su vez, explicaban que era "de Occidente" porque "El mundo occidental representa nuestro acervo, nuestra cultura, nuestras costumbres, nuestra amalgama de virtudes y defectos" (Ídem). Blotta ubicaba a su flamante publicación dentro de los valores y la ideología que el Proceso decía venir a defender y a restaurar. Por último, el fonema "Tontiloco" evocaba la simpatía que los editores tenían por la locura y las tonteras y legitimaban su uso en reivindicación de la lengua cervantina, "tan alicaída en los tiempos que corren", en otro guiño a las autoridades en cuanto se mostraba dispuesto a mantener las tradiciones. Todo este juego de aclaraciones podía considerarse necesario a un mes de la quema de publicaciones consideradas de carácter subversivo por parte de los militares de Córdoba y que el diario *La Nación* reconociera como una "batalla de honda resonancia (…) la que se cumple en el área de las palabras" (*LN* 6/05/1976 en Sidicaro, 1993: 400).

Los primeros diez números de *El Ratón…* se caracterizaron por un humor costumbrista que promovía una risa amable, nada incisiva, con muchas notas cómicas sobre deportistas y personajes de la cultura masiva y del espectáculo. Sus primeras tapas parodiaban los diarios sensacionalistas anunciando con grandes letras de molde noticias ficticias que después eran desarrolladas en el interior de la revista [Véase Láminas 1 y 2 en Anexo 2]. A partir del quinto número, comenzaron a ilustrarse con caricaturas de Cascioli y la imagen fue ganando cada vez mayor espacio en detrimento del texto [Véase Láminas 3 y 4 en Anexo 2]. En su versión tabloide, *El Ratón…* tuvo varias secciones entre las cuales sobresalieron "Tete a tete con el Ratón" – sección de reportajes a cargo de Rolando Hanglin y Carlos Ulanovsky–, "El Ratón culto. Show de la inteligencia", dedicada a la literatura, la poesía y el cine, ubicada en la doble

central y el editorial "El Ratón explicado" que, en señal de tregua, demostraba que la publicación sería transparente y no habría dobles mensajes.

En su afán de no disgustar al poder, *El Ratón…* abundó en un humor abstracto y absurdo, muy poco anclado en la vida cotidiana que no fue del agrado de los lectores, quienes le criticaron su "falta de calor" (*ERO* nº 4, 1976: 3). Ante las críticas, *El Ratón…* decidió hacer algunos cambios. En el quinto número tituló su tapa "López Rega. ¿Qué le diría si se lo cruza por la calle" y luego de varios anuncios fallidos, publicó una nota de Bernardo Neustadt [Véase Láminas 3 y 4 en Anexo 2]. En "Hay un hombre", Neustadt halagaba al presidente de facto Videla por su austeridad y humildad, al ministro de economía, José A. Martínez de Hoz por su sabiduría, al Ministro de Cultura y Educación, Ricardo Bruera por sus "ideas-fuerza" y a Guillermo Bravo, responsable de "La Liga de Madres de Familia" en quien "nunca el liberalismo económico tuvo mejor apóstol" (*ERO* nº 5, 1976: 5). Neustadt incitaba a los lectores a aceptar que el orden social tenía un costo; aquellos hombres eran un ejemplo en tanto "eligi[eron] el peor rol del PODER: DECIRLE AL PAÍS QUE ES MENTIRA AQUELLO DE QUE SOÑAR NO CUESTA NADA. Cuesta" (Ídem. En mayúscula en el original). De manera implícita se aludía a un pacto tácito que la sociedad civil acababa de contraer con las Fuerzas Armadas. Desde una perspectiva contractualista, Neustadt legitimaba el costo del orden social aunque de modo sesgado, sólo aludía a su aspecto económico. El número siguiente de *El Ratón…* fue clasificado de "exhibición limitada" (BOM nº 15.315, 17/7/1976). En él, Neustadt fue tema de tapa y se publicó un autoreportaje donde exaltaba su figura como periodista político. Allí respondía a las críticas que decían que en el regreso de "Tiempo Nuevo" a la televisión[153] se lo veía "anodino, apocado, silencioso". La caricatura de tapa lo mostraba amordazado y el título era "Y ahora ¿por qué no hablás?" (*ERO* nº 6, 1976) y Neustadt contestaba que estaba dentro del período de tregua que históricamente le da la prensa a los nuevos gobernantes. Esta edición de *El Ratón…* también incluía chistes y burlas sobre la situación de penuria económica, sobre el ministro de economía y su modo de hacer los anuncios públicos así como también se criticaba al psicoanálisis, al cine argentino y a las mujeres.

Otra novedad de *El Ratón…* fue la serie de ocho notas escritas por Blotta, Hanglin y Mactas, "Nosotros que tenemos más o menos treinta años, somos los más viejos del país. (El lamento de los sabios)". Como *Satiricón* con "Contra toda forma de opresión", *El Ratón…* buscó interpelar a los lectores a partir de unas reflexiones serias con un fuerte sentido autocrítico

[153] El levantamiento del programa televisivo de Bernardo Neustadt, *Tiempo Nuevo* en febrero de 1976 había sido denunciado por *Satiricón,* y su conductor fue presentado como una nueva víctima de las medidas arbitrarias de la censura (*S* nº 26, mar.1976: 86).

al adjudicarse parte de la responsabilidad de la crisis social, política y moral previa al golpe de Estado. De estar gobernados por "el demonio" como habían sugerido en el último número de *Satiricón*, habían pasado a ser "Los que perdimos la fe" (*ERO* nº 4, 1976: 8) y querían volver a sentir su "llamarada". Este último deseo se basada en un expreso intento de despegarse del "escepticismo frío del ateo" que implicaba asumirse como "subversivos" en la jerga de las autoridades dictatoriales. ¿Quiénes eran estos descreídos? Eran los hombres de clase media, inteligentes y cultos, de treinta años, que "nos casamos a los veinte y (…) nos separamos a los veinticuatro", los que "hicimos orientación vocacional y largamos todas las carreras que empezamos", los que creíamos que "lo más áspero que podía suceder era una pelea entre rosistas y antirosistas a la salida del colegio" (ERO nº 5, 1976: 8). El "nosotros" se definía con respecto al matrimonio, a la profesión y a la política; en los cuales se había depositado expectativas e ilusiones que con el paso del tiempo demostraron ser equivocadas. Como se vio, *Satiricón* las había llamado "nuevas formas de opresión" y habían tenido su origen en los años sesenta. Estos jóvenes, decían en *El Ratón…*, habían enloquecido con el rock nacional, descubierto el orientalismo, el psicoanálisis, probado drogas, fomentado el sexo libre, "todo con la certeza de que ESTA ERA POR FIN LA VERDAD" (*ERO* nº 4, 1976: 9). En cuanto a su politización, reconocían que:

> a los veinte años militábamos en la izquierda (…) y creíamos que nuestras acciones estaban inscriptas con letras humildes pero doradas en la marcha de la historia (…) [o] conspirábamos en los círculos rígidos y violentos del nacionalismo 'facho' (…) Creíamos estar combatiendo por la Fe, por la Civilización Occidental, por la Verdad (*ERO* nº 4, 1976: 9).

Y agregaban:

> Allí creímos que había 'ideología', nos vendieron el rimo de las 'posiciones' y los 'compromisos', nos propusieron ese juego y lo jugamos (…) Cuando nos quisimos acordar se habían vuelto todos locos y la muerte (…) estaba instalada entre gente que no la quería, que por los menos no la buscaba. Vimos que las ideas, las posiciones, todo ese asunto podía devenir –como devino- en luto, irracionalidad y furia. (*ERO*, nº 5, 1976: 9).

El Ratón… convocaba a efectuar una autocrítica a quienes habían acompañado, tolerado y legitimado el clima de expectativas de cambio y libertad de principios de los años 1970 y que creyeron que se concretarían con el retorno de Perón al poder pero habían sido engañados en su buena fe ya fuera por un *otro* o por el devenir desquiciado de los acontecimientos que anulaban la voluntad individual. *El Ratón*… llamaba a asumir la responsabilidad por haber creído que el cambio era posible, lo que vino después – la "irracionalidad"– ya no era responsabilidad de ese nosotros sino parte de las consecuencias no previstas ni deseadas de haber sostenido tal creencia. La autocrítica tenía un sentido redentor, permitía purgar las culpas

y pecados producto del pasado inconformista. La crisis era presentada como producto de la euforia juvenil pero, en 1976 habían madurado y "aprendido"; y lo único que les quedaba era la inteligencia, que a su vez era "la que nos mata: ese exceso de percepción que –con ayuda de algún acopio de experiencia- permite sintonizar velozmente la futileza de todo esfuerzo, de toda ilusión…" (*ERO* nº 5, 1976: 9). Implícitamente, *El Ratón…* sugería que la violencia política tenía su origen en las organizaciones guerrilleras ya que no decía nada de las condiciones sociales de su emergencia, es decir, no había una lectura crítica equivalente sobre el papel del Estado ni del uso de la violencia que hizo.

Tras la autocrítica, *El Ratón…* comenzó a esbozar nueva estructura de sentimientos basada en una subjetividad conformista. Primero, Hanglin propuso aprender a convivir con "esos muertos que llevamos dentro del alma", es decir, con las ilusiones juveniles que fueron traicionadas y que de vez en cuando palpitaban como fantasmas. Había que conformarse,

> La vida real y concreta, la que tenemos ahora con sus medios tonos grises y sus desayunos agrios, no es tan mala como parece. A lo mejor, todo aquello que no se intentó era imposible. (…) Aunque en las profundidades del corazón haya un griterío bárbaro de gente que quiere salir a comerse el mundo, ese mismo mundo que ya nos devoró a nosotros (*ERO* nº 8, 1976: 9).

Se imponía la concepción de que el pasaje del inconformismo al conformismo tenía un precio, Neustadt ya lo había advertido y así fue reclamado por las Fuerzas Armadas que en 1976 asumieron el poder y buena parte de la sociedad se mostró dispuesta a aceptarlo sin una discusión profunda de sus implicancias. En *El Ratón…* quedó expresado el acuerdo en varias notas, una de ellas fue "5 x1: Por cada minuto de felicidad, cinco de congoja" de Hanglin, quien se apropiaba de la simplificación que popularmente se habían hecho de una frase célebre de Perón y que en los años sesenta fue un graffiti político común que exponía el carácter vindicativo de las organizaciones armadas[154]. Hanglin explicaba:

> Lo terrible de este reglamento existencial no radica en que uno tenga que gatillar sufrimiento por felicidad: todo en la vida se compensa. La cosa brava está en los precios. Para la felicidad suntuaria hay unos impuestos feroces. Usted hizo trampa para tener más (…), no se conformó con lo que la vida le ofrecía de primera intención. Quiso un poco más. Y Mano de Piedra le dijo: bueno, tomá, después me pagás (*ERO* nº 12, 1972: 12-13).

Por su parte, Mario Mactas daba forma a la subjetividad conformista en "Ha llegado la era post-nihilista" (*ERO* Nº 19, 1976: 23-28) y "Salud, dinero y amor, el trípode de la felicidad" (*ERO*

[154] El 31 de agosto de 1955, luego del bombardeo a Plaza de Mayo del 16 de junio de 1955 y antes del golpe de Estado que lo depondría, Perón desde el balcón de la Casa Rosada dijo en tono amenazante: "La consigna para todo peronista, esté aislado o dentro de una organización, es contestar a una acción violenta con otra más violenta. Y cuando uno de los nuestros caiga, caerán cinco de ellos". Esta última frase fue popularmente sintetizada por los peronistas en "5x1".

nº 28, 1976: 23). El "nuevo conformismo" fue definido por *El Ratón…* y trascendió sus páginas, ya que la primera de las notas de Mactas fue "levantada" por la revista *Gente*[155], gesto que fue saludado y agradecido por los editores de El Ratón (*ERO* nº 23, 1976: 3). Allí Mactas había anunciado de modo triunfal:

> La era post-nihilista ya está aquí, después del furor y del cansancio provocados por los apocalípticos. Esto está lleno de señales que indican ese paso de un desastre a una esperanza: canciones, necesidad de descanso, vuelta al individualismo, fin del prestigio de las multitudes vociferantes y obscenas, retorno al viejo calorcito familiar montones de hechos, vibraciones, sentimientos que señalan la llegada del post-nihilismo. Sin la espectacularidad de la locura nihilista, cuyos coletazos azotan todavía, pero con mucha más fuerza y más verdad por que significa –nada menos- volver a creer en la vida en lugar de creer en la muerte y en la nada (*ERO* nº 19, 1976: 23).

En *El Ratón de Occidente* el texto fue más importante que la imagen, aunque ésta fue ocupando mayor espacio a medida que pasaban los números. En esta primera etapa, sobresalieron por su continuidad las historietas cómicas de Tabaré quien tematizó la violencia social que impregnaba a la vida cotidiana y advertía sugerentemente que quien era víctima de ella podía ser también victimario; las tiras costumbristas de Tomás Sanz como "Aprendiendo a conducir con Reutemann" y las historietas costumbristas con sesgo moralista de Alfredo Grondona White.

El cambio de formato de *El Ratón…* después del décimo número se acompañó por una reestructuración empresaria y directiva de la revista[156] [Véase Lámina 5 en Anexo 2]. Hanglin y Mactas aumentaron su poder de decisión en la editorial y en la revista, en cambio, Cascioli abandonó el emprendimiento. A los lectores simplemente les explicaron jocosamente que los cambios habían generado:

> celos, comidilla interna, maledicencias, acusaciones o toda la batería de recursos deshonrosos que caracterizan a la despiadada lucha por trepar: rasgo característico de la sociedad moderna, que no podía faltar a nuestras filas, siendo –como somos, eminentemente modernelis (*ERO* nº 12, 1976: 3).

---

[155] En abril de 1976, *Gente* había publicado un editorial titulado "Gente se equivocó" donde decían "con vergüenza, con dolor y con responsabilidad no queremos enterrar nuestro pasado. Queremos lastimarnos, queremos sentir vergüenza (…) Damos la cara. Nos pesa nuestro pasado. Nos duele pero es sano que usted, lector, nosotros nos digamos la verdad" (*Gente*, 01/04/1976). Como señala Ulanosvky, se referían a algunas notas publicadas durante el gobierno peronista evaluadas como muy permisivas o favorables a un estado de cosas que no avalaban (1997: 253). La serie de "Nosotros que tenemos…" no estaba muy alejada de esta postura. Además, resulta interesante señalar que Mario Mactas trabajó para la revista *Gente* antes de su incorporación a *Satiricón*.

[156] Editores Asociados S.A, tenía a Blotta como director general, a Pedro Ferrantelli como director comercial y a Hanglin como director editorial. En *Satiricón*, Carlos Abrevaya fue ascendido a Jefe de Redacción pero sólo estuvo en el cargo dos números y Tomás Sanz ocupó su lugar; Carlos Arima y Marcelo Mazzei ocuparon el lugar dejado por Cascioli y Mario Mactas fue designado Coordinador Creativo. Meses más tarde, Mactas pasó a ser Director Creativo de Editores Asociados y Aquiles Fabregat fe nombrado Secretario de Redacción de *Satiricón* y Jorge Sanzol pasó a ser consultor en el "Departamento de Arte".

Estos reacomodamientos estaban asociados a un crecimiento de la editorial y en particular, al lanzamiento de dos nuevas publicaciones, *Genios del Humor*, concebida como una "selección mensual de texto clásicos de literatura mundial, dibujantes modernos, caricaturas, historietas, chistes, entretenimientos, cuentos y lo mejor del ingenio contemporáneo" y *Emanuelle*, "La revista de mujeres que los hombres desesperan por leer".

En cuanto al contenido de la revista, se mantuvieron algunas secciones y se sumaron otras nuevas como "La atualida en imágenes" que consistió en series de *cartoons* de Limura; "Los consejos del viejo Vizchansky" presentado como "el sabio moishe de las Pampas"; reaparecieron los cabezales que habían caracterizado a *Satiricón* y *Chaupinela*, se inauguró una sección con fotografías epigrafiadas y dialogadas con fines satíricos tributarias, como reconocían, de Landrú y de la sección "*Funny Pictures*" de *National Lampoon.* Las tapas fueron ilustraciones caricaturescas a colores de personajes tipo o de la cultura y el espectáculo; realizadas alternativamente por los colaboradores de la revista. En esta etapa se profundizaron las largas notas periodísticas que a modo de ensayos aludían a las costumbres y a diferentes aspectos de la vida cotidiana, omitiendo cualquier referencia a la situación política, más bien aludían a una realidad abstracta.

La reducción del formato acercó a nuevos lectores[157], muchos de los cuales habían sido lectores de *Satiricón* y *Chaupinela*. Sin embargo, los cambios no alejaron a la censura que volvió a clasificarla de "exhibición limitada" en los números once (BOM nº 15.334, 24/08/1976) y trece (BOM nº 15.341, 2/09/1976) [Véase Lámina 5 y 6 en Anexo 2]. A fines de 1976, en un intento para atraer a más lectores y anunciantes, pasó a llamarse *El Nuevo Ratón de Occidente* y nuevamente efectuó cambios en su contenido aunque no fueron sustanciales. Además de la aparición de nuevas secciones se alteró la ecuación entre textos escritos y humor gráfico, con un aumento de este último para lo cual se sumaron colaboradores como Viuti, Sergio Izquierdo Brown, Narciso Bayón, Rafael Martínez. Uno de los cambios más significativos fue el fin de los ensayos de Mactas, Hanglin y Blotta, que si bien no dejaron de escribir para la revista se dedicaron a notas más frívolas. En esta tercera etapa la censura fue más dura, su número treinta y seis fue clasificado de "inmoral" prohibiendo su venta y circulación (BOM 15.453, 9/2/1977); y los dos números siguientes fueron de "exhibición limitada" (BOM nº 15.455, 11/02/1977; BOM nº 15.469, 3/03/1977) [Véase Láminas 7 y 8 en Anexo 2]. La prohibición recayó sobre una edición en la cual se satirizaba la nueva disposición que indicaba que los hombres que usaran barba no podrían sacar o renovar documentos de

[157] En el número doce decían "el staff directivo de esta empresa no esperaba semejante repercusión, no había caído en la cuenta de que la dimensión tabloide nos restaba simpatizantes y lectores" (*ERO* nº 12, 1976: 3).

identidad o pasaportes. Además, presentaba tímidamente "Nuestra página de protesta". Los editores de *El Nuevo Ratón…* decían tener "fe en las cosas y en la gente, detestamos a los profetas del odio, a los artífices del sarcasmo, a los que todo lo ven blanco o negro (…). Sin embargo, algunos contratiempos y pesares no llevan –eventualmente– a protestar. Por simple y modesto amor al país…." (*ENRO* nº 36, ene. 1977: 3). *El nuevo Ratón…* comenzaba a expresar un incipiente malestar con algunas políticas oficiales. El "viejo Vizchansky" pasó a definirse como un gaucho crítico[158] y en febrero de 1977, se sorprendía porque "no hay más Carnaval ni nada; la gente vive amargada y no se anda divirtiendo" (*ENRO* nº 42, 1977:46).

El nuevo Ratón… terminó abruptamente luego de que Oskar Blotta, Mario Mactas y una secretaria de la redacción fueron secuestrados y las oficinas allanadas, en marzo de 1977. No era esta revista la que incomodaba sino *Emmanuelle*, una publicación moderna y audaz que apuntaba al público femenino dirigida por Blotta, con María Eugenia Eyras como jefa de redacción y Mactas como parte del equipo de redacción. Los secuestradores, una patota de las Fuerzas Armadas, estaban interesados en saber quién financiaba las publicaciones y, como la secretaria secuestrada tenía el mismo apellido que un militante de una de las organizaciones armadas que perseguían, la confundieron con un familiar de aquel y creían que esa organización estaba financiando las publicaciones de Blotta (Entrevista a Tomás Sanz, 07/12/2010). Tras la liberación, Blotta cerró Editores Asociados y se fue del país, lo mismo que Jorge Guinzburg y Carlos Ulanovsky[159], quien se había enterado que también lo habían estado buscando a él. Si no era una novedad la censura, si lo era el secuestro que los tuvo como blanco. Éste pasó de ser sus producciones –las revistas– a ser ellos en persona. Editores, humoristas y periodistas se encontraron, inesperadamente, frente al proyecto destructivo de la dictadura militar, del cual seguramente hasta ese entonces se sentían ajenos e identificados con una frase célebre de aquel entontes "no es con nosotros"[160]. El miedo y la incertidumbre impulsaron los exilios y el

[158] "Si mis verdades ofenden/y alguno se pone el sayo/ le aclaro que no me callo/ ni aunque vengan degollando; /siempre critico cantando/sin bajarme del caballo" (*ENRO* nº 42, 1977: 46).

[159]Ulanovsky ya se había tenido que ir del país por las amenazas que pesaban sobre él, pero a principios de 1976 había regresado. Luego de este episodio, se exilió nuevamente en México.

[160]Además de las amenazas que pesaron sobre Ulanovsky, posiblemente debido a su paso por la redacción del diario *Noticias* vinculado a Montoneros, no había habido periodistas ni humoristas de estas publicaciones desaparecidos. Otra excepción fue Franco Venturi quien fue desaparecido por la Triple A en febrero de 1976. Venturi había colaborado en una ocasión con *Chaupinela*. Su obra está más asociada a las artes plásticas a partir de su participación en el Grupo Espartaco; sin embargo, luego de 1969 dejó la pintura para privilegiar el dibujo e incluso, la caricatura y la historieta humorística. También por este entonces adhirió a la acción militante en el peronismo de base. En julio de 1972 cayó preso hasta la amnistía que otorgó Cámpora al asumir la Presidencia de la Nación, en 1973 (Grimberg, 2006).

repliegue de muchos de los humoristas en otras actividades como ilustradores en publicidad o publicaciones empresarias[161].

Luego del golpe de Estado, las demás revistas de humor gráfico intentaron continuar con sus propuestas pero no tuvieron un panorama propicio para generar la risa. *Mengano* y *María Bizca* siguieron editando sus números pero entre abril y junio de 1976 constantemente fueron clasificadas de "exhibición limitada"[162], lo cual las perjudicaba comercialmente. Al poco tiempo se fusionaron, dando lugar al mensuario *Pitos y Flautas* que tampoco tuvo mucho éxito. Ese mismo año, y tras separarse de Blotta, Cascioli probó suerte con *El Show de Perdón*, una guía de espectáculos en la cual participaron Ulanosvky, Abrevaya y Guinzburg. Sin embargo, la publicación sólo duró tres números. *Hortensia* se seguía editando. Si bien perdió buena parte de sus lectores, fue la única que logró subsistir. En todo caso, la nota distintiva la dio Landrú quien se animó a retomar sus proyectos editoriales y la sátira política relanzando a *Tía Vicenta*. Esta apareció como suplemento del diario *Prensa Libre*, versión en castellano del matutino alemán *Freie Presse*, el 18 de julio de 1976 con el número 370, continuando la numeración de su edición anterior, interrumpida en 1966 (Palacio, 1993: 219) [Véase Láminas 9 y 11 en Anexo 2]. Su formato consistía en unas 16 páginas de 22 x 28, 5 cm., plegadas y sin costura, en papel de poco gramaje, a dos tintas, especialmente, en la tapa. El suplemento era una versión económica y reducida de la vieja *Tía Vicenta* aunque recuperaba su estética sin incorporar ninguna innovación técnica ni estilística. La nueva *Tía Vicenta* carecía de publicidad. Landrú era la figura central de la revista, y a él pertenecían la mayoría de los *cartoons* y textos; aunque contaba con la colaboración de los humoristas Faruk, Vilar, Andrey y los periodistas Marcos Martínez, Póstumo Leonato y Ácido Nítrico, seudónimo de Juan Carlos Salamea [Véase Láminas 10 y 12 en Anexo 2].

El cierre del diario llevó al fin de esta experiencia. Pero al poco tiempo, Landrú se decidió a relanzarla, esta vez asociado a LADEFA- División editorial. El 4 de noviembre de 1977, *Tía Vicenta* inició explícitamente una nueva etapa. Con una periodicidad semanal, volvió la cuenta a uno, recuperó su tradicional formato tabloide 28 x 34,5 cm., sus tapas fueron a un color el cual se alternaba en cada edición, aumentó la cantidad de páginas a 24, sin numerar

[161] Tomás Sanz recuerda el miedo que le generó el secuestro de Blotta y Mactas, la percepción del riesgo en el cual él podría estar involucrado y por extensión, su familia. También recuerda la incertidumbre que sintió cuando los liberaron, sabía que alguien había mediado, pero "¿porqué los habían liberado, si no liberaban a nadie?", "¿qué habrían dicho?" (Entrevista a Tomás Sanz, 12/2010).

[162] *Mengano* recibió la clasificación de "Exhibición limitada" para su nº 41 de marzo y abril de 1976 (BOM nº 15.244, 12/04/1976); los nº 42 y 43 de abril 1976 (BOM nº 15.252, 26/04/1976 y BOM nº 15.252, 26/04/1976). Por su parte, *María Bizca* la recibió en su nº 37 de marzo de 1976 (BOM nº 15.241, 7/04/1976) y nº 38 de abril 1976 (BOM nº 15.297, 29/06/1976).

pero abrochadas y sumó publicidad y colaboradores. Sin embargo, la revista no anunciaba en su *staff* más que al grupo reducido que editaba la revista[163] sin nombrar a los colaboradores ocasionales. Estos variaban continuamente producto del predominio de una lógica de funcionamiento que extremaba las condiciones de trabajo autónomo y *freelance* del humorista profesional. La redacción de *Tía Vicenta* distaba de ser la amplia y sociable redacción de *Satiricón* o la más improvisada y amigable redacción de *Hortensia, Chaupinela* o *Mengano*. Entre los colaboradores esporádicos estaban Drácula, Lawry, Alfredo Grondona White, Aranda, Prático, Suar, Alfredo Olivera, Herman, Ceo, Pericles, Benegas, Fabre, Fati, Aldo Cammarota, Meiji, Ortiz, Viuti, Maicas, Limura, entre otros, muchos de los cuales después estarían en HUM®.

En consonancia con las metáforas procesistas se definió como "la revista del humor sanito" y en el editorial del primer número ofrecía cincuenta razones que explicaban su regreso. La primera era "para dialogar con las autoridades", la segunda "para colaborar en la elaboración del Proyecto Nacional", la tercera "para combatir la inflación" y la última, "para descubrir quien va a ser el cuarto hombre" (*TV* nº 1, nov. 1977: 3) [Véase Lámina 13 en Anexo 2]. La tapa era un *cartoon* que mostraba a La República, con su gorro frigio y botas, desfilando como una modelo en una elegante boutique. La señora gorda, encarnación del sentido común y emblema del humor de Landrú, comentaba "Creo que esta moda se va a usar un tiempo" (*TV* n° 1, 4/11/1977). *Tía Vicenta* marcó el retorno del humor y la sátira política tras el golpe de Estado. Este se combinó con el humor costumbrista y con un significativo despliegue del humor negro. A diferencia de las publicaciones antes mencionadas, Landrú no tuvo problemas con la censura porteña ni con las autoridades del Proceso, a pesar de que éstas eran la materia prima de sus caricaturas, chistes gráficos y textos cómicos [Véase Laminas 14 a 16 en Anexo 2].

Landrú pudo reflotar la revista que las Fuerzas Armadas le habían clausurado diez años antes. ¿Eran los vínculos de Landrú con las actuales autoridades militares lo que le permitía burlarse de ellos? ¿Por qué *Tía Vicenta* fue tolerada por las Fuerzas Armadas? ¿Se quería mostrar más permisivo que la "Revolución Argentina" siendo a su vez más sistemático y perverso su plan represivo? Las relaciones cordiales que Landrú mantenía con los altos funcionarios militares así como con la tecnocracia liberal, con la cual compartía la misma extracción socio-económica, le otorgaron inmunidad. Landrú se caracterizaba por burlarse de todo y de todos, incluso de sí mismo. *Tía Vicenta* articulaba la sátira con el humor, es decir, el

[163] La redacción estaba conformada por Marina Christophensen como jefa de redacción, Pablo Benegas como jefe de arte, que luego sería reemplazado por Aquiles Fabregat; Esther Linares en diagramación, Tozar en secretaría general y recepción.

reírse de terceros con el reírse de sí mismos. Landrú cumplía el papel de payaso de las clases dominantes al cual se le permitían ciertas licencias. En complicidad con las autoridades, *Tía Vicenta* podía publicar a fines de 1976 la nota "Le ponemos el hombro a nuestros altos funcionarios" de Ácido Nítrico en la cual con fina ironía ofrecía "nuestra humilde contribución" a "quienes están encargados de sacar al país del pozo en que ha caído, ya que es de suponer que trasladar a un país de casi tres millones de kilómetros cuadrados representa un esfuerzo considerable" (*TV* nº 386, 27/11/1976). El periodista se refería a Martínez de Hoz, Guillermo Bravo y Juan Alemann. En otra nota, Marcos Martínez también se refería con ironía al aumento del costo de vida:

> Ciertamente que todos lo tomamos con espíritu de sacrificio confiados en que con este esfuerzo estamos salvando el país, y que veremos los frutos un día u otro. No nos quejamos por ello, Dios nos libre y nos guarde. Estamos contentos de que sea así y ese es nuestro orgullo (*TV* n° 386, 27/11/1976).

Así como ironizaba sobre las políticas oficiales y sus consecuencias, *Tía Vicenta* también lo hacía de quienes reclamaban por la vigencia de los derechos humanos. El 5 de octubre de 1977, madres y esposas de desaparecidos publicaron en el diario *La Prensa* la primera solicitada donde decían "Sólo pedimos la verdad" (*LP* 5/10/1977 en Blaustein y Zubieta, 1998: 212); siendo que la mayor presión por este tema en aquel entonces provenía desde el exterior. En la nota "Los derechitos humanos", Marcos Martínez se preguntaba "¿Qué demonios son los derechos humanos?" y respondía no sin ironía:

> Los famosos derechos humanos son: Derecho a coima, Derecho a ser sátiro del montón, Derecho a pincharle al jefe con un alfiler en el mondongo, Derecho a torturar al cadete, (…) Derecho a insultar al vecino, (…) Derecho a la madre de todos los vicios, Derecho a romper las estructuras y Derecho a romper todo (*TV* nº 1, 4/11/1977).

La sátira política se articulaba con el humor absurdo que Landrú desplegaba con sus emblemáticos personajes "El señor Porcel", "Rogelio, el hombre que razonaba demasiado" y "La Página del Barrio Norte- María Belén y Alejandra". Pero *Tía Vicenta* no tuvo el mismo éxito que en los años cincuenta y sesenta. Mientras Landrú se esforzaba por conquistar más lectores con *Tía Vicenta*, apareció HUM® para hacerle la competencia, era junio de 1978 y el Campeonato Mundial de Fútbol estaba por poner a la sociedad argentina en el centro de la escena mundial.

HUM® surgió como una idea de Andrés Cascioli quien insistió con la propuesta de hacer una publicación humorística a quienes serían sus socios capitalistas, Ricardo Portal –uno de los

socios en *Satiricón*– y Rubén Alpellani de la editora Cielosur[164]. Estos "ponían una parte de la editorial y conseguían los créditos con los papeleros" (H nº 221, jun. 1988: 59)[165] e imprenteros; la otra parte del financiamiento provino del lanzamiento de dos compilaciones de *Chaupinela*[166] que aportaron el dinero para montar la redacción. Ésta ocupó inicialmente un pequeño departamento en el quinto piso de la calle Piedras 482 en el barrio céntrico de Monserrat. Para la nueva empresa editorial, Cascioli convocó a Tomás Sanz como Jefe de Redacción y a varios humoristas, historietistas y periodistas con quienes había trabajado en las anteriores experiencias editoriales. Entre los últimos, contó con la participación de Aquiles Fabregat, Alejandro Dolina, Alicia Gallotti y la novedad era Alberto Speratti. Los dibujantes del primer *staff* fueron Fontanarrosa, Ceo, Lawry, Renato, Sanyú, Crist, Mechain, Maicas, Limura, Viuti, Cardo, Fati, Goilon, Grondona White, Pérez D´Elías, Carballo, Peiró, Liotta[167]. Los uruguayos Aquiles Fabregat[168] y Tabaré fueron de los que esperaron a que la revista ya estuviera en marcha para incorporarse, Cascioli recuerda que:

> Hubo dibujantes conocidos que estuvieron siempre con nosotros, que en esos primeros números no quisieron trabajar. Estaban mal porque esos proyectos anteriores los salpicaron políticamente, y estaban como de prestado en el país; (...) Tabaré esperó para poder trabajar; tenía un miedo lógico, porque es uruguayo, como Fabre, y venían de un país muy difícil que pasaba también por un momento terrible (H nº 221, jun. 1988: 60).

Sin embargo, la mayoría de estos colaboradores eran externos, siendo muy reducido el grupo que conformaba el núcleo duro de la redacción y muy escasa la diferenciación de tareas. Como *Hortensia*, en esta etapa inicial en la redacción de HUM® coexistió el profesionalismo con el amateurismo; con el tiempo y el crecimiento de la revista esto cambió. En efecto, la redacción

---

[164] Cielosur había adquirido los derechos de *Rico Tipo* y la editaba junto a otras publicaciones historietísticas al estilo de las de Quinterno pero con mucho menos éxito.

[165] Nora Bonis recuerda que: "cuando Andrés empieza los va a ver, ellos tenían una empresa que se llamaba Cielosur. (…) Estos dos habían estado en *Satiricón*. Entonces le propone hacer HUM®, éstos eran administrativos, y ellos le dicen que sí y van a hablar… en esa época, iban a hablar con el distribuidor, con Machi y le decía 'voy a hacer una revista así, así', entonces le pedía plata. Machi, como después iba a ir asociado, con puntos de la venta, creo que les adelanto plata. Y entonces, la parte administrativa de esa plata fue una sociedad medio de palabra, o que se habrá hecho un papel. Estábamos en un departamento, en la calle Piedras, que era de Andrés, y todo, la plata, los pagos, se manejaban en Avenida de Mayo, en Cielosur. Venia una vez por mes Orfila con una bolsa, sacaba la guita, pagaba a todo el mundo, te dejaba para pagar la luz…" (Entrevista 20/05/2011).

[166] *Libro de HUM® Negro* y *El mejor humor de Chaupinela. Suplemento especial de humor negro*, ambos editados bajo Ediciones de la Urraca. El tercero de estos últimos, lanzado en mayo de 1978 fue calificado de "exhibición limitada por la Municipalidad de Buenos Aires (BOM nº 15.792, 13/06/1978).

[167] También formaban parte de la redacción Rosario Zubeldía en Coordinación; Carlos Pérez Larrea y Fernando Russo en Producción Gráfica; Eduardo Grossman como fotógrafo y Gustavo Peralta en Laboratorio; Ricardo Portal como Director Comercial, Rubén Alpellani, Director de Ventas y Raúl Varela, Gerente Administrativo.

[168] Fabregat quien era jefe de arte de *Tía Vicenta* desde fines de enero de 1978, recordaba "Yo esperé todavía un tiempito: el necesario para que la editorial estuviera en condiciones de pagar dos personas en la redacción. En diciembre [de 1978], previa conversación con Andrés [Cascioli] largué todo lo que tenía y me fui para la calle Piedras, a integrarme al numeroso grupo humano que hacía la revista: siete personas" (H nº 221, jun. 1988: 62).

HUM® pasó de ser un grupo de amigos reunidos por Cascioli[169] para hacer una revista a ser una empresa.

En su nueva empresa, Cascioli dispuso del capital conquistado en luchas simbólicas anteriores como director, editor y dibujante. Como señala Bourdieu, el editor:

> tiene el poder totalmente extraordinario de asegurar la publicación, es decir, de hacer acceder un texto [, una imagen] y un autor a la existencia pública, conocido y reconocido. Esta suerte de 'creación' implica la mayoría de las veces una consagración, una transferencia de capital simbólico, que es tanto más importante cuanto quien la realiza está él mismo más consagrado [a través de lo que ha publicado en el pasado] (Bourdieu, 2005c: 223)

El capital simbólico que Cascioli detentaba le permitió rodearse de los mejores humoristas y dibujantes de aquellos años y erigir a HUM® como una nueva publicación faro en el campo del humor gráfico. Las páginas de HUM® rápidamente se convirtieron en una gran vidriera para la producción de los humoristas y los dibujantes locales. Y Cascioli fue el diseñador de la misma. La revista se transformó en un espacio que contribuyó a cualificar el mercado y al género producto de los altos estándares de calidad que impuso. También debido al:

> gran don que tenia Andrés [Cascioli], Andrés era como bien tano y arbitrario, y se agarraba las grandes broncas y era explosivo, pero tenía un don muy grande que era el de saber ver a la gente. Ni él mismo se daba cuenta pero él tenía ojo para la gente y valoraba el talento, se daba inmediatamente cuenta donde había talento. Y por eso se rodeó maravillosamente. Y Tomás era como el cerebro gris detrás, porque Tomás era tranquilo y Andrés confiaba en Tomás absolutamente, entonces si Andrés estaba brotado, Tomás, tranquilo, era el único que lo bajaba[170] (Laura Linares, entrevista 15/08/2011).

Humoristas y dibujantes ya consagrados y recién llegados a la profesión o amateurs podían publicar en HUM® si tenían material de calidad. Cilencio explica lo que significaba para los humoristas la aparición de HUM®:

> salió HUM® y fui, quería entrar ahí yo también estaba laburando pero quería entrar ahí (…) Cascioli ya tenía prestigio de *Satiricón*. Entonces era jugar en primera, además sabía que Cascioli era muy exigente, si te publicaba Casioli estabas dibujando bien, no había ninguno que no fuera bueno dibujando o tuviera buenos chistes, o que el considerara menos por lo

[169] Luis Scafati, quien firmaba bajo el seudónimo de Fati, recuerda la tensión con *Tía Vicenta* y que la idea inicial fue crear una cooperativa: "En el '78 me llaman y me dicen de colaborar con ellos, que no había un mango, se aclararon todas las cosas desde el principio: 'mira, no hay un mango pero vamos a hacer algo, este… ¿te animas?' "y 'sí, dale'. Me acuerdo que fue una patada en los huevos para la gente de *Tía Vicenta*, que era donde yo laburaba y me pagaban. Me dijeron 'pero cómo, estás acá' Porque en el fondo había una cuestión de izquierdas y derechas. Y era una traición para ellos, pero yo tenía que vivir ¿viste? además que se yo, me encantaba la idea. Era apostar a una especie de cooperativa, se habló al principio. Nunca imaginaban que iba a funcionar tan bien, por supuesto después esa idea después se esfumó" (Entrevista 03/06/2010).

[170] Sergio Pérez Fernández también reconoce en Cascioli esa "enorme intuición, se daba cuenta quién realmente podía tener un potencial y descubrió gente talentosísima, siendo totalmente desconocidos. Apostó a un montón de gente que después resultaron ser grandes personajes pero que en ese momento eran desconocidos" (Entrevista 24/06/2010).

> menos. Era una selección realmente (…) había unos monstruos dibujando (Entrevista 04/06/2010).

Como editor, Cascioli se caracterizó por la centralidad y el cuidado que siempre de otorgó a la imagen. Históricamente, la mayoría de los editores de publicaciones de humor gráfico eran dibujantes y Cascioli no fue una excepción aunque su paso por la publicidad le permitió, ya desde *Satiricón*, innovar en el género y darle una marca distintiva al diseño de sus revistas. Este dato se vuelve más significativo en el momento en que HUM® dejó de ser una publicación meramente humorística y avanzó sobre el terreno periodístico. La revista se diferenció del resto por mantener a un director editorial proveniente del mundo de la imagen siendo que la mayoría de los directores editoriales surgían de las redacciones, es decir, eran escritores o redactores. Sergio Pérez Fernández reconoce que este dato es clave a la hora de entender las características particulares de HUM® así como también de las otras publicaciones de la editorial:

> [Cascioli] viene de la imagen. (…) entonces tenía una visión totalmente distinta a un director editorial que viene de la redacción. Entonces eso en su momento le imprimió un dinamismo visual a la revista que creo que ayudo muchísimo a ser lo que es, obviamente el contenido también era fundamental pero aparte del contenido la forma con que estaba hecha, era muy adelantada para su época. (…) Pero él tenía ese concepto, entonces manejaba los espacios de una manera completamente diferente, le daba importancia a los textos pero los textos siempre tenían una segunda lectura, esa segunda lectura estaba dada o por las fotografías, que eran parte de la redacción, o por los chistes que también eran parte de lo que se quería decir. Y eso se podía dar por esa visión de Andrés que venía de las artes visuales (Entrevista 24/06/2010).

Esta característica de Cascioli fue muy valorada por los humoristas y dibujantes. Como señala Fati:

> Andrés [Cascioli] había estudiado Bellas Artes, era sensible al dibujo, éramos como amigos digamos y sabía, entendía eso, es más, valoraba, cosa muy rara. Después nunca más me pasó que en una redacción te valoren lo que haces, más allá de… o sea, que te valoren eso como un producto artístico, que vengan y miren el dibujo, no miren a ver qué significa. Eso para mí era muy importante (Entrevista 03/06/2010).

Landrú también reconocía la capacidad de Cascioli y rápidamente vio en sus intenciones editoriales y en sus antecedentes como editor y director de *Chaupinela* y *Satiricón*, una amenaza para su propia empresa editorial. Cascioli se perfilaba como su competidor en la prensa de humor gráfico político y Landrú actuó en consecuencia. Mientras HUM® era aún un proyecto, Landrú le advirtió a Cascioli que el ministro del Interior, general Albano Harguindeguy, no toleraría una publicación parecida a *Chaupinela* o *Satiricón*[171]. Sin embargo, HUM® salió a la

[171] A diez años del surgimiento de HUM®, Andrés Cascioli recordaba el encuentro con Landrú: "cuando lo estábamos preparando [al proyecto] tuvimos dos o tres experiencias; por ejemplo, con Landrú... Recibíamos a través de algunos dibujantes sus mensajes, diciendo que no siguiéramos porque iban a cerrar todas las revistas de

calle, sin número cero, como revista mensual, editada por Ediciones de la Urraca. La cuidadosa gráfica que exhibía remitía a *Satiricón* y *Chaupinela* y le permitía sobresalir frente a la calidad gráfica más modesta de *Hortensia* y *Tía Vicenta*[172]. Tomás Sanz reflexiona "Nunca supe por qué insistíamos en seguir haciendo esto. Seguro que fue más por ingenuos que por valientes. *Y porque era lo único que sabíamos hacer*" (*P/12*, Suplemento Radar, 02/07/2006. Resaltado mío). Y agrega "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" (Ídem).

El Campeonato Mundial de Fútbol podía ser considerado un resquicio por el cual deslizar un nuevo producto cultural pero el hecho de que todas las miradas del mundo se posaran sobre el país y el énfasis de los militares en mostrar al mundo un país en paz y libertad no era suficiente para garantizar la supervivencia de la nueva empresa. Podía entenderse que había una diferencia con respecto al primer trimestre del año cuando fueron sancionados los diarios *La Razón*, *La Opinión* y *Crónica* y fue clausurada la revista *MAD* y amenazado su director[173]; no obstante los secuestros y asesinatos de periodistas no acabaron con el torneo de fútbol como quedó demostrado con el secuestro y desaparición de Julián Delgado, director de *El Cronista Comercial* en junio de 1978 y el asesinato de Horacio Agulla de *Confirmado* en agosto de ese mismo año.

Sin embargo y más allá de estos hechos, había una percepción general de que con la fiesta mundialista se cerraba una etapa, aquella marcada por la "guerra antisubversiva". Las Fuerzas Armadas habían anunciado su final triunfal y buena parte de la ciudadanía, con diverso nivel de entusiasmo, lo creyó y así lo esperaba. Desde la revista *Siete Días Ilustrados*, el periodista Pepe Peña sintetizaba el nuevo sentimiento proponiendo "Comencemos a pensar para después" (*Siete Días*, 30/06/1978); la revista *Somos* titulaba su portada "Un país que cambió" (30/06/1978) y el diario *Crónica* tituló "Hoy comienza en el país la era 'Después del Mundial'" (en Blaustein y Zubieta, 1998: 32). En efecto, el clima de fiesta que rodeó al Campeonato

humor. Una vez lo fui a visitar a Sábat a *Clarín* y me encontré con Landrú. Allí él me dijo que se reunía con Harguindeguy [Ministro del Interior], y que sabía que en cuanto saliera algo parecido a *Chaupinela* o *Satiricón* moría. (....) Reitero: en esos momentos, Landrú hablaba con Harguindeguy, con Massera y con toda esa gente; es más, hasta muchas veces para decidir la tapa hablaba con ellos, pedía permiso..." (H nº 221, jun. 1988: 60).

[172] En HUM®, la imagen –en particular, cómica– fue central. Como señala Sergio Pérez Fernández "lo visual influyo mucho en el hecho de la masividad [de HUM®] (…) fue un plus que realmente la destacó" (Entrevista 24/06/2010).

[173] *MAD* en español fue lanzada en julio de 1977 bajo la dirección de Osvaldo Daniel Ripoll, director de la revista juvenil *Pelo*. Si bien la mayor parte de su material eran originales norteamericanos traducidos, contó con colaboraciones locales de dibujantes como Andrés Cascioli, Alfredo Grondona White y Ceo. En enero de 1978 fue prohibida y Ripoll fue secuestrado, estuvo unos días desaparecido y luego, preso hasta que, una vez liberado, pudo irse del país. El desencadenante había sido una historieta cómica "Alter ego" que hacía humor con la Iglesia católica y los curas (Ver Ulanosvky, 1997: 270-271; Pujol, 2007: 60).

Mundial de Fútbol fue presentado por los grandes medios de comunicación como la inauguración de un nuevo país. Para ellos, la "refundación" propuesta por las Fuerzas Armadas estaba siendo posible y eso ameritaba un festejo.

Para otros, si realmente había un cambio, éste podía ser una grieta auspiciosa para hacer oír voces menos conformes ante aspectos de la realidad nacional aún irresueltos o ante las soluciones adoptadas para su resolución. Como señala Blaustein, "Con el Mundial, y aunque con una lentitud atroz, comienza oficialmente el deshielo" (1998: 32); también comenzó de modo muy incipiente a articularse nuevos horizontes de sentido, a homogeneizarse sentimientos, ideas e imaginarios sociales de sujetos dispersos y replegados en el espacio social y cultural producto del accionar destructivo y autoritario de la dictadura militar. En otras palabras, esta primera distensión de los mecanismos represivos permitió la emergencia de experiencias que expresaban una cautelosa migración del sentido, en términos de Michel de Certeau (2004), es decir, la pérdida de la adhesión de los sujetos hacia el Proceso. La revista HUM® se ubicó entre éstos, donde también estaba por ejemplo, el cantante de rock León Gieco quien en 1978 lanzaba su disco *IV LP* que incluyó la canción "Solo le pido a Dios" cuya letra llamaba a no ser indiferente ante el dolor, las injusticias, la guerra, el engaño ni ante el futuro[174].

Advirtiendo que aún no estaban dadas las condiciones para una publicación de humor político independiente, el desafío y la principal motivación fue hacer una revista de humor "a secas". En efecto y como dice Sasturain, su nombre exponía esa estrategia al sugerir "algo así como: 'fíjense, somos esto, sólo esto y no mordemos, tenemos patente, chapa, registro de humoristas'" (1995: 23). Para evitar que la nueva empresa muriera en el primer intento, además del nombre se había decidido "'peinar' bastante las notas, cuidándonos de alguna posible clausura", recuerda Tomás Sanz (H nº 221, jun. 1988: 60) y evitar hacer referencia a la Iglesia católica – que habían motivado el secuestro y las agresiones que recibió el director de *MAD* – y a cuestiones sexuales para que la revista no fuera calificada de "inmoral" por pornográfica, lo que implicaba la clausura. La experiencia con *Chaupinela* y *Satiricón* les había enseñado que frente a la censura legal era más fácil defender y conseguir adhesiones para una publicación política que para una considerada pornográfica.

HUM® renunció a desafiar al régimen de modo explícito porque había un reconocimiento tácito de que éste no estaba dispuesto a tolerar críticas directas y mucho menos, la denuncia de las atrocidades represivas. Se sabía que quienes se habían atrevido a hacerlo lo

[174] Esta canción con el tiempo se convirtió en emblema de oposición a la dictadura militar con la paradoja de que las Fuerzas Armadas se la apropiaron y la utilizaron para movilizar a la ciudadanía a favor de la Guerra de Malvinas.

habían pagado con el exilio, la cárcel o hasta con la vida; y similar destino también tuvieron quienes se habían mostrado más conformistas, dejando en evidencia que los límites y las reglas no estaban claros. A modo de editorial, en el Sumario del primer número se definía escuetamente como:

> un divertido ensayo de juntar buenos dibujantes, humoristas con gracejo y gente que piensa con cierta fineza y profundidad acerca de algunas cosas que pasan. Nada más. Vamos a tratar de ponernos ese tipo de anteojos para leer las páginas que siguen. Que nos divirtamos todos (H nº 1, jun. 1978: 9).

También fue una estrategia despegarse de sus antecesoras, proclamando:

> Es posible, sí que tengamos alguna vieja amistad por conservar. Seguramente, también haremos alguna nueva. A todos les proponemos un pequeño ejercicio de limpieza mental: tratar de olvidar, como tratamos nosotros de anteriores modelos, actitudes tremebundas, intenciones superadas (Ídem).

El llamado a olvidar y empezar de nuevo era una estrategia hacia la censura pero también podía entenderse como parte de la percepción generalizada de "comenzar a pensar para después" con respecto a la dictadura. Sin embargo, el producto que se ofrecía al lector, cuyas caricaturas de la portada, estilo gráfico, cierto sentido crítico y el equipo de colaboradores remitían indefectiblemente a las experiencias editoriales pasadas y se contraponía a dichas advertencias. La censura municipal clasificó el primer número de HUM® de "exhibición limitada" (BOM nº 15.792, 13/06/1978). Cascioli tuvo que defender su proyecto editorial frente a la comisión de moralidad que funcionaba en el Centro Cultural General San Martín. Allí sostenían, según recuerda Cascioli, que publicaciones como HUM® "le hacían mal al país, que los chicos de seis o siete años que se acercaban a los kioscos podían encontrarse con una publicación como esa y les iba a hacer muy mal" (H nº 221, jun. 1988: 60). Sin embargo, logró la autorización para lanzar una vez más la revista. En su cuarto número, HUM® agradecía haber sobrevivido y se auguraba un buen futuro:

> Al entrar en este cuarto número, HUM® hace llegar su saludo y su agradecimiento a quienes, de una manera u otra han contribuido con su esfuerzo y su apoyo desinteresado a construir este futuro que hoy, luego de apuntar como venturosa esperanza, se proyecta cual luminoso devenir de realizaciones mejores (*H*. nº 4, sep. 1978: 9).

Por su parte, Landrú había comprendido bien la amenaza que HUM® le representaba al presenciar cómo muchos de sus colaboradores se sumaban rápidamente a las huestes de Cascioli. Las características propias de la profesión del humorista y en particular, las relaciones laborales que Landrú impuso en su empresa impedían una exigencia de exclusividad. Había llevado al extremo la autonomía del colaborador siendo la redacción de la revista

extremadamente impersonal, sostenida en el prestigio simbólico que otorgaba a un humorista publicar con uno de los maestros del humor gráfico. En cambio, Cascioli que tenía a su favor un reconocido prestigio por la calidad gráfica de sus publicaciones, adquirido en su rol de director de arte de *Satiricón* y en la experiencia como director de *Chaupinela*; era visto como un par favoreciendo el desarrollo de relaciones más horizontales que hicieron de la pequeña redacción de HUM® un ámbito ameno y de mayor socialización. En ella se generó un espacio de amistad y de encuentro que tuvo en los almuerzos de cierre de edición una de sus manifestaciones más concretas. Muchas veces esos largos almuerzos funcionaban como usinas creativas donde se definía el contenido del próximo número de la revista. HUM® se volvió un espacio de encuentro y de acogida de los dibujantes y periodistas que habían permanecido en el país, y de sus trabajos.

Tras el lanzamiento de HUM®, *Tía Vicenta* hizo un nuevo cambio de formato, revelando que estaba dispuesta competir con ella. La advertencia de Landrú que Cascioli recuerda no tenía sólo un sentido político sino que era parte de una disputa dentro del campo específico de la prensa de humor gráfico. Landrú buscó primero impedir la aparición de una competencia que percibía como amenazante; y luego, se mimetizó con ella. El cambio de formato llevó a que *Tía Vicenta* perdiera su rasgo distintivo, el tamaño tabloide, su tamaño pasó a ser 22 x 28 cm., con unas 36 páginas sin numerar. Su tapa y contratapa pasaron a ser de papel satinado a varios colores, incluso muchas de ellas tuvieron fondo blanco como las tapas de HUM® [Véase láminas 17 a 20 en Anexo 2]. La competencia entre ambas publicaciones hizo que cada una agudizara sus estrategias de distinción para captar a los lectores. La diferencia sustancial entre ambas fue respecto del tipo de pacto de lectura que ofrecieron a los lectores. Mientras *Tía Vicenta* estaba dispuesta a reírse de todo; HUM® demostraría que no: su postura comprometida y seria delimitó los blancos de la burla. El triunfo simbólico así como en el mercado editorial quedó en manos de Cascioli. No sólo *Tía Vicenta* dejó de editarse en 1979 sino que son pocos los que recuerdan hoy día su segunda etapa.

Landrú no fue el único que percibió la aparición de HUM®, el resto del campo del humor y la historieta también lo hizo pero de modo mas amigable. A los pocos meses, la revista de historietas *Skorpio* saludaba la nueva empresa de Cascioli, a quien reconocían y valoraban como "gente que quiere su oficio: el de renovar y enriquecer el nivel de la historieta nacional" (*Skorpio* nº 45 en *H* nº 4, sep. 1978: 6). También *Hortensia* celebraba el surgimiento de HUM® con una nota publicada en septiembre de 1978 donde destacaba la calidad gráfica y el talento de sus colaboradores, "que vienen desde el fondo de la historia de *Satiricón*" (*Ho* nº 114, sep. 1978: 3). La rica y extensa historia de publicaciones de humor gráfico se nutría con una nueva

revista: *HUMOR Registrado*, que se animaba a hacer su aparición por la grieta que el Proceso había habilitado con la organización en el país del Campeonato Mundial de Fútbol. En el próximo capítulo se analizan las especificidades de la propuesta editorial de HUM®.

CAPÍTULO 3
HUM®, LA REVISTA SERIA Y POLÍTICA

> No se pudo reflotar nada. Ni *Satiricón* ni sus secuelas, ni la lavadísima *Tía Vicenta* de un Landrú blandito. Tampoco se pudo inventar un humor oficial (…). Sólo floreció, entre los adoquines del quiosco, la progresiva plantita de un mensuario que fue quincenario luego, que creció lento desde el 78, se ramificó en otras publicaciones y necesitó avisar desde el título, como pidiendo permiso: esto es HUM®.
> Juan Sasturain, *El Testigo* Nº 6, enero de 1984.

Juan Sasturain está en lo cierto al advertir la crisis que atravesó el humor gráfico en los primeros años de la dictadura militar, y se puede agregar que ésta ya se registraba desde fines del año 1974. Ninguna publicación de humor gráfico surgida entre la segunda mitad de 1974 y 1977 alcanzó el éxito de ventas ni conquistó la centralidad en el campo periodístico y cultural que había alcanzado *Satiricón* en los años previos, y fue sólo con HUM® que esta situación se revirtió. La pregunta es: ¿por qué HUM®? ¿Cómo y por qué la revista de Cascioli logró ser un éxito comercial y conquistar un lugar de relevancia en el campo cultural y político bajo la dictadura militar? ¿Cuáles fueron sus características distintivas? ¿En qué consistió su propuesta editorial y qué hizo que una significativa parte de la sociedad, en particular, las clases medias urbanas, adhirieran a ella? ¿Por qué logró sobrevivir? y ¿por qué para algunos se convirtió en un emblema de los medios masivos de comunicación opositores a la dictadura militar; en cambio para otros fue complaciente con ésta? Las preguntas por el por qué deben combinarse con las preguntas por el cuándo. La dimensión temporal es una variable que contribuye en muchos casos a despejar la primera incógnita. En este sentido, la metáfora vegetal propuesta por Sasturain resulta ilustrativa de la temporalidad peculiar del proceso de desarrollo de la experiencia periodística y editorial de HUM® y gracias a ella de Ediciones de la Urraca, su editorial. También lo es la metáfora espacial que permite comprender desde dónde se desplegó HUM®, es decir, qué posición ocupó en el campo de la gran producción cultural y, en particular, en el campo editorial de prensa gráfica como, luego, en el de poder.

Los interrogantes planteados se responderán en este capítulo y en los siguientes. En éste, se reconstruye la historia de la revista a partir del análisis de la conformación del equipo de

redacción y del contrato de lectura propuesto por HUM®. Es decir, se estudian las características de su proyecto editorial y sus transformaciones en el tiempo a los fines de mantener y acrecentar su público y lograr la adhesión de sus pares en el campo de la gran producción mediática y cultural. También de evitar la censura, las presiones y el cierre de la publicación.

Entre 1978 y 1983, HUM® pasó de ser una revista satírica a ser una revista seria y política de humor gráfico satírico, a la vez que se convirtió en un éxito comercial, conquistó una posición central en el campo de la gran producción cultural y mediática y en el campo de poder. El costo de esta transformación y del éxito y la centralidad conquistada fue haber resignado riqueza visual, textual y temática en las páginas de la revista. Describir y explicar este pasaje y éxito de HUM® es el objetivo de este capítulo. Como se señaló en la Introducción, Eliseo Verón entiende que el éxito de una publicación se puede medir según la capacidad de sus editores de proponer un pacto de lectura y de modificarlo de modo coherente y de acuerdo con el desarrollo de los sentimientos, motivaciones e intereses que movilizan a sus lectores. Entre 1978 y 1983, HUM® logró estos objetivos, realizó cambios en el contrato de lectura que no sólo fueron coherentes sino recurrentes y graduales lo cual complejiza, mas no imposibilita, la elaboración de una periodización interna de la revista.

En efecto, en su trayectoria entre 1978 y 1983 se pueden distinguir hechos que, vistos retrospectivamente, abrieron líneas de cambio que luego se condensaron en mutaciones significativas; y otros que se diluyeron en la nada. Estos cambios se pueden rastrear en las incorporaciones y deserciones en el equipo de redacción, en la definición de secciones estables y otros contenidos, en la relación texto-imagen y el vínculo entre los contenidos cómico/humorístico - crítico/serio; en los tipos de risa que la revista promociona, en la definición de sus blancos de sátira y en los temas susceptibles de ser tratados seriamente, etc. A su vez, cierta dimensión de la recepción de tales propuestas se puede medir cuantitativamente a por medio de las cifras de venta de la revista, el cambio de periodicidad, la variabilidad en la cantidad de páginas editadas por número, la institucionalización de la casa editorial, la diferenciación de las tareas en el interior de la redacción, la cantidad de colaboradores y la publicidad que recibió la revista. En términos cualitativos, la aceptación o rechazo de la propuesta editorial se registra principalmente en el correo de lectores, con las limitaciones inherentes del caso, y en la repercusión entre sus pares del campo mediático y cultural.

El principal clivaje en la experiencia de HUM® con vistas a transformarse en una publicación seria y política se produjo entre marzo y mayo de 1981, en particular, con la incorporación al *staff* del periodista Enrique Vázquez, quien inauguró una columna de análisis

político con el objetivo explícito de definir la posición de la revista en ese ámbito. De este modo, la revista realizada hasta entonces por dibujantes, sumaba un criterio periodístico para su elaboración. La participación de Vázquez se reforzó y profundizó con la decisión de entrevistar a líderes político-partidarios en la sección reportajes, a cargo de Mona Moncalvillo. La mayor politización de HUM® fue acompañada con el refuerzo del carácter serio y crítico de la revista y con la incorporación de personalidades destacadas de la cultura y el periodismo que se mostraron afines a la estructura del sentir que su proyecto editorial expresaba. Después de la derrota en la Guerra de Malvinas y con vistas a las elecciones que permitirían el retorno a la democracia, Enrique Vázquez cobró mayor protagonismo en HUM®, a la vez que la revista se consolidó en una posición políticamente central como la publicación política y seria de humor.

1. 1978-1981: Configuración del contrato de lectura de HUM®

> El humor es tal vez el único canal de expresión seria –y no hay incoherencia en esto– que encuentra cierta gente, entre quienes nos contamos.
> HUM® nº 46, noviembre de 1980.
>
> En HUM®, ni oficialistas ni anti-oficialistas: humoristas.
> HUM® nº 54, marzo de 1981.

La revista de humor gráfico (junio 1978-abril 1979)

En su primer número, HUM® buscó explícitamente despegarse de sus antecesoras como parte de su estrategia de supervivencia. No obstante, su propuesta inicial fue una fusión de elementos que tomó de aquellas y de sus contemporáneas, cuya impronta más significativa provenía de *Satiricón* y *Chaupinela*. Como señala Tomás Sanz, jefe de redacción de HUM®, ésta apareció sin un plan preciso[175] y en efecto, sus primeros números estuvieron signados por una constante búsqueda de formas para organizar y mostrar el material. Se probó definir

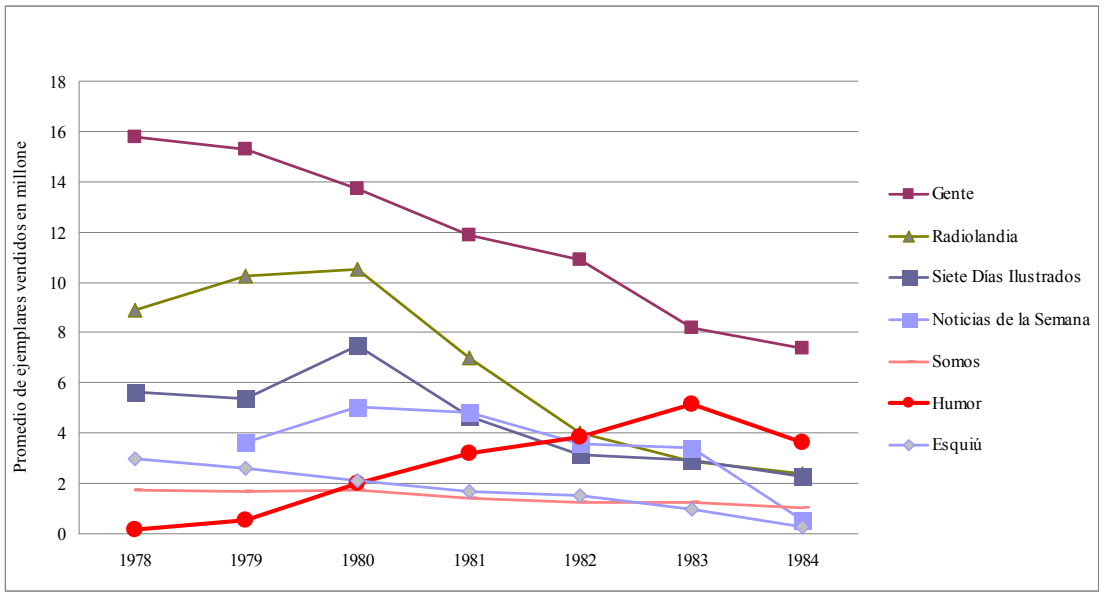
[175] Sanz señala: "Empezamos sin saber si queríamos patear el tablero, si no lo queríamos patear, empezamos a trabajar como una diversión y trabajo que era lo que nos gustaba hacer, siempre con esta línea de defender a la cultura, la democracia y qué sé yo, pero no hubo grandes planes 'vamos a hacer esto y después ir avanzando', avanzando como pasa en la vida, y en la medida en que los caminos se iban abriendo, sin que los abriéramos nosotros, qué sé yo, pero era una revista comprometida digamos, que tenía ideológica ideología, más o menos muy amplia" (Entrevista 17/12/2010).

secciones fijas pero casi ninguna de ellas se mantuvo en el tiempo,[176] salvo la sección de apertura "Nada se pierde", el sumario, el correo de lectores y el reportaje. En todo caso, texto e imagen se alternaron con el predominio de la segunda sobre el primero. *Cartoons*, tiras cómicas, caricaturas e historietas humorísticas ocuparon la mayor parte de sus páginas, en las cuales se intercalaban notas de opinión con ribetes irónicos y cómicos y el reportaje serio. Esta última sección, que remitía a una tradición inaugurada por *Satiricón* y continuada por *Chaupinela*, hacía que HUM®, una publicación típica de humor gráfico, desbordara el género. Su periodicidad inicial fue mensual, contaba con 68 páginas de las cuales tapa y contratapa eran de papel satinado y de mayor espesor –también, al igual que sus antecesoras– y las primeras y últimas cuatro páginas eran de un color amarillento que se distinguía del resto; el tamaño era magazine de 19,5 x 28 cm., contaba con escasa publicidad y ésta respondía a canjes más que a anunciantes propiamente dichos.

Si bien HUM® no fue un éxito comercial tan inmediato como lo había sido *Satiricón,* sus ventas fueron en continuo ascenso en el período que estudia esta tesis. Según Matallana, su primer número vendió 22.478 ejemplares y el año 1978, en el cual sólo editó seis números, lo cerró con una venta total de 156.238 ejemplares (1999: 90-93). Al año siguiente, HUM® casi cuadruplicó sus ventas al alcanzar los 565.947 ejemplares (Ídem), lo cual permite hablar de un *boom* editorial. No obstante, esta cifra era tres veces menor que la de *Somos* y veintisiete veces menor que la de *Gente*, la principal publicación del mercado, aunque a partir de 1978 comenzó a experimentar una declinación (Véase Gráfico 2).

Gráfico 2: Circulación de publicaciones periódicas a nivel nacional. Género humorístico e interés general. Detalle período 1978-1984.

[176] Por ejemplo, en los números tres y cuatro de HUM® se ordenó el material en función del tema objeto de burla: "Humor deportivo", "Humor Social", "Humor Negro", "Humor Mezclado", "Humor del Espectáculo".



Elaboración propia en base a información del Instituto Verificador de Circulaciones (IVC).
Nota: Para la revista HUM® no fue posible reconstruir la serie de tiempo en base a una misma fuente, por ello los datos de los años 1978-1980 corresponden a Matallana, 1999; y los datos del período 1981-1984 al IVC.

HUM® estaba dirigida a un público masivo. Sin embargo su lector enunciativo (que no es necesariamente su lector empírico), a diferencia de aquél de *Satiricón*, era un hombre de clase media urbana, de unos treinta o cuarenta años, casado y con hijos, informado, inteligente, honrado, de buena conciencia. Es decir, un ciudadano capaz de distinguir el bien del mal, dispuesto a asumir compromisos y no ser indiferente ante la realidad. De entrada, HUM® se mostró como una revista con límites y con una fuerte impronta moral. A diferencia de *Satiricón*, no estaba dispuesta a faltarle el respeto a todos los valores instituidos pero, como ella, apelaba a la sátira, abandonada por Blotta en *El Ratón de Occidente*. Como ya se dijo, también se diferenció de *Tía Vicenta*, que tuvo un umbral para la risa más amplio que HUM®. Ésta construyó un enunciador serio mas no solemne, "apocalíptico" en el sentido definido por Eco (1965), que no se reía por cualquier cosa sino del enemigo blanco de su sátira. HUM® no promovió la burla a la inteligencia, salvo cuando ésta se presentaban elitista y soberbia. Tampoco al compromiso ni a la buena conciencia; ése fue su límite, de eso no se reía.

HUM® recuperó de *Satiricón* y *Chaupinela* la especial centralidad y cuidado de la imagen y la singular estética para las caricaturas de la portada. Estas imágenes estuvieron a cargo exclusivamente de Andrés Cascioli hasta febrero de 1983, cuando cedió el dibujo a Sergio Izquierdo Brown y mantuvo la realización del color. Como señala Verón, "Lejos de ser extrañas al contrato de lectura, las imágenes son uno de los lugares privilegiados donde éste se

constituye, donde el enunciador teje el nexo con su lector, donde al destinatario se le propone una cierta mirada sobre el mundo" (1985: 6). La importancia de la imagen en el pacto de lectura es aún mayor si se trata de la imagen de tapa. En el caso de HUM®, las caricaturas de Cascioli fueron una de las marcas distintivas de la revista, lo que le permitieron diferenciarse de *Tía Vicenta*, *Hortensia* y de *Nuevo Rico Tipo*[177]. Las portadas de *Tía Vicenta* y *Hortensia* eran una viñeta en la cual se representaba alguna situación jocosa. Dicho de otro modo, eran una versión cómica de las fotografías periodísticas que Verón denominó "testimoniales" (1997), esto es, imágenes espontáneas que captan el instante de un acontecimiento del cual se habla en el texto que las acompaña. En *Hortensia*, esos acontecimientos involucraban a personajes tipificados y en *Tía Vicenta*, a reconocidas personalidades de la política.

En cambio, HUM® ofreció una versión satírica de las fotografías "pose", aquéllas en las cuales un personaje o varios posan generalmente sonriendo a cámara (Verón, 1997) [Véase Lámina 1 en Anexo 3]. Es decir, son "un regalo del personaje fotografiado al fotógrafo (y por su intermedio al lector). Y el texto que acompaña a la imagen en determinada tapa, sistemáticamente, especifica que la foto fue producida *por* y *para Paris Match*: esa foto está firmada por la marca" (1997: 64). En la prensa argentina, este tipo de fotografías caracterizaba las tapas de las revistas de interés general como *Gente, Siete Días,* etc. De este modo, la relación texto-imagen en las tapas de estas revistas humorísticas era diferente, así como también la función del texto. En HUM®, el texto que acompañaba a la imagen tenía otro papel en tanto funcionaba como título que ampliaba o circunscribía sus posibles lecturas; en cambio en *Hortensia* y *Tía Vicenta* el texto era imprescindible en cuanto contenía la comicidad [Véase laminas 1 a 4 en Anexo 1 y láminas 9, 11 y 13 a 20 en Anexo 2] .

Como se señaló en el Capítulo 1, estéticamente, las imágenes creadas por Cascioli eran de estilo figurativo, se trataba de "auténticas radiografías fisonómicas de sus modelos (...) estudios caracteriológicos, reconstrucciones barrocas" (Abós, 2006: 7). Se caracterizaban por un trazo bien definido e intensos colores que, abarrotados, reforzaban la potencia del dibujo al aparecer sobre fondo blanco. Esta combinación hizo que HUM® sobresaliera en los puestos de venta de diarios y revistas, donde predominaban el blanco y negro para los primeros y las fotos con fondo oscuro para las segundas. Como señala Sergio Pérez Fernández, diagramador de HUM®, "con el uso del fondo blanco, la revista se hacía un espacio en el puesto de diarios" (Entrevista 24/06/2010). Sin embargo, al poco tiempo de su irrupción en el mercado tuvo que

[177] Como se verá en el Capítulo 5, en 1978 reapareció la emblemática *Rico Tipo* a cargo de Eduardo Ferro.

competir con *Tía Vicenta* que, como se dijo, cambió su formato y adoptó también el fondo blanco en sus tapas, aunque no de modo sistemático.

Las caricaturas de las tapas de HUM®, algunas de las cuales serán analizadas en detalle en el próximo capítulo, eran producto del excelente dibujo y del ingenio de Cascioli para encontrar metáforas burlonas en imágenes que remitían al repertorio iconográfico (especialmente, fotográfico y cinematográfico) de la cultura popular y masiva autorizada. Esta iconografía aparecía como el recurso a un imaginario común conformado por un repertorio visual sumamente familiar para los argentinos, en tanto formaba parte de lo que oficialmente estaba permitido mostrar en aquellos años. En otra palabras, Cascioli resignificó en clave de sátira política palabras, gestos y símbolos asociados con la cultura masiva que formaba parte de la cotidianeidad de los lectores y con personajes públicos cuyas imágenes circulaban por los medios de comunicación (diarios, publicidad, cine comercial, teatro de revista, televisión y, especialmente, publicaciones periódicas). Y fue sumamente efectivo en las síntesis visuales que propuso.

Tras la portada, en la contratapa y en sus retiraciones se publicaba una viñeta cómica a página entera y a colores de algún humorista, elegido por Cascioli. La sección inicial era "Nada se pierde", la cual ocupaba las cuatro páginas amarillas iniciales y ofrecía un popurrí de notas breves, información e invitaciones a eventos, comentarios cómicos sobre algún hecho o personaje, los errores de redacción de otras publicaciones y se ilustraba con alguna viñeta cómica. Allí se publicó también la lista de "Los insufribles", la cual rápidamente ganó la atención de los lectores, quienes enviaban a la redacción sus candidatos, los cuales no necesariamente tenían que ser personajes públicos. Después de esta sección estaba el Sumario, que en esta primera etapa a veces funcionaba como editorial; el correo de lectores y luego se intercalaban historietas, *cartoons* y notas escritas de opinión. En sus inicios, HUM® fue una especie de catálogo, los *cartoons* se organizaban por autor o por tema en una o dos carillas pero sobresalía la gran variedad de estilos gráficos, cuidadosamente seleccionados y combinados por el mismo Cascioli. Desde los trazos más experimentales de Crist, Fontanarrosa y Fati a aquéllos más esquemáticos de Cilencio, y desde el grotesco de Ceo a los más realistas de Alfredo Grondona White. Además de los ya mencionados, los humoristas más destacados fueron Sanz, Lawry, Sanyú, Viuti, Limura, Rafael Martínez, Marín, Peiró y a principios de 1979 se sumaron Cilencio, Almeida, Tabaré, Maicas, Lembó, Meiji, Jericles y Aranda, entre otros. Junto con las historietas coexistían distintos estilos y tipos de sátira[178]. Se destacaron por su continuidad las

[178] Entre enero de 1979 y abril de 1979 se publicó, en la página opuesta al sumario, la tira cómica de Lembó "El Rey Idi-Otin", la cual será analizada en el capitulo cuatro de esta tesis. En su primera aparición la tira estuvo

unitarias de Alfredo Grondona White, Limura, Sanyú y Pérez D'Elías. Grondona White tuvo un espacio significativo para sus historietas costumbristas, estableciendo una continuidad con las publicaciones anteriores en las cuales también se había destacado. A partir de febrero de 1979, Tabaré inició "Vida Interior", historieta que se convirtió en emblemática en la revista. El humor gráfico y la historieta históricamente se caracterizó por ser un mundo de hombres; en ese sentido sobresalió la única mujer que publicó en HUM® en esta etapa: Patricia Breccia, de quien aparecieron viñetas cómicas, de humor negro y con la tira "Lucy y los oficios".

Entre las secciones efímeras que tuvo HUM® resalta aquella dedicada al humor negro, "Morcilla. Embutido de humor negro", ubicaba en la mitad de la revista, donde resaltaba por tener sus seis carillas enmarcadas en negro. Este tipo de humor había tenido un despliegue significativo en *Satiricón* y *Chaupinela*, había desaparecido en *El Ratón de Occidente* y fue retomado por *Tía Vicenta*. "Morcilla…" fue presentada y justificada por Alicia Gallotti, en los siguientes términos:

> La gente opina sobre todo. Opina también sobre el humor, aunque no lo tenga. (...) la gente suele decirme que soy macabra, que '¡no, qué horror, humor sí, pero negro, no!' Generalmente agregan una frase que para mi se ha convertido en algo sublime, casi institucional: 'Yo no sé cómo te podés reír de cosas que son sagradas' (...) [Sin embargo,] aquellos que se horrorizan del juego abierto, suelen ser maestros en el arte del juego cerrado. Prejuicio que, por supuesto, no tienen los chicos (H nº 2, jul. 1978: 46).

HUM® le informaba al lector que iba a incursionar en la risa en torno a la muerte, que estaba dispuesta a jugar con y en los límites de la representación e implícitamente que procuraría desplazarlos al dar cuenta de aquello que socialmente era considerado un tabú o un prejuicio. La sección se editó durante los primeros cuatro números de HUM®, a partir del quinto se llamó simplemente "humor negro" y más tarde desapareció como sección específica: las viñetas e historietas de este tipo de humor pasaron a intercalarse con material que provocaba otros tipos de risa. Además de humor negro, en las páginas de HUM® reapareció tímidamente la sátira social en relación con lo sexual y escatológico, en particular en las obras de Rafael Martínez, Marín, Suar y Cilencio.

El contacto con los lectores se estableció mediante dos secciones, una fue el clásico correo de lectores y la otra, "En la Ruta de los Corsarios". En continuidad con *Chaupinela*, el correo de lectores se llamó "Quemá esas cartas", en tributo al tango de Manuel Romero y Raúl de los Hoyos y en un guiño a los lectores en cuanto al contenido comprometido que se esperaba

---

firmada por Smog, sin embargo, las sucesivas entregas estuvieron firmadas por Lembó. El estilo gráfico no sufrió ninguna modificación por este supuesto cambio de autoría, lo que permite deducir que Lembó utilizó ese otro seudónimo para esa ocasión, quizá por miedo, pero luego decidió retornar a su habitual firma.

de las epístolas. La sección se anunció en el segundo número de HUM® y en el quinto borrar se diversificó; además del correo general, estaba "El correo de Alicia [Gallotti]" y "El consultorio deportivo". Pero esta diferenciación no perduró y fue reemplazada por aquélla que en la misma sección "Quemá esas cartas" distinguía a "La cartaza piola de la quincena" y "La cartita tontuela de la quincena". En todo caso, el correo ocupó cada vez mayor cantidad de páginas y se constituyó en un espacio de activo intercambio entre los lectores entre sí y entre estos y los colaboradores de la revista; en el cual ésta no dejó de poner en juego su capital simbólico para clasificar y calificarlos.

La columna "En la Ruta de los Corsarios" estaba a cargo de Aquiles Fabregat y era parte de la sección "Nada se pierde". Su título satirizaba a los comerciantes y los denunciaba en su falta de ética comercial. La sección era tributaria de "En defensa del consumidor" que el mismo Fabregat había tenido en *El Ratón…*, con la novedad de que el título dejaba de poner el foco en las "víctimas" para ponerlo en los victimarios, quienes eran considerados "piratas" o "bucaneros". La columna comenzó como un pequeño y simbólico acto de justicia popular y atrajo a los lectores que hacían llegar a Fabregat sus denuncias, las cuales en algunos casos generaban el disgusto de los acusados quienes no toleraban quedar difamados. Incluso, no faltaron aquellos que amenazaron con llevar a juicio a la revista[179]. Con esta sección[180], HUM® no sólo definía su perfil ético sino que establecía un novedoso vínculo de acercamiento con sus lectores al ofrecerse como canal para hacer pública sus denuncias. El avance de la economía de mercado en un contexto de crisis económica y la clausura del espacio público para cualquier tipo de reclamo engrandecían y resaltaban estas instancias informales de participación. El pequeño gesto justiciero que se alcanzaba sumaba adherentes para la reivindicación de valores que se percibían como corroídos y en retirada, como eran la lealtad y la confianza.

En cuanto a los textos, HUM® combinó las notas de Alicia Gallotti y Alberto Speratti con las de Alejandro Dolina y Aquiles Fabregat; quienes eran los "colaboradores especiales" del *staff*. Las primeras eran de un estilo fresco, desenfrenado y sofisticado que aunque con un tono menos audaz recordaban a *Satiricón*; mientras que las segundas eran de estilo nostálgico y popular tributario de *Hortensia* y *Mengano*. A éstas, se sumaba la columna de humor absurdo de Ácido Nítrico que, a su vez, remitía a *Tía Vicenta*. La combinación fue desigual pero permite

[179] Tomás Sanz recuerda que un indicio de que "iban bien" fue que "empezaron a llegar los primeros juicios; primero a raíz de notas que tenían bastante difusión –en general las hacía Fabre (…) –. Espacio que se llamaba 'La Ruta de los Corsarios". (…) Allí empezaron a aparecer las primeras querellas de algunas empresas que se veían denunciadas. Eso nos daba la señal de que la revista se difundía mucho" (H nº 221. jun. 1988: 61).

[180] En 1980 desapareció la sección como tal pero obtuvo un espacio en el correo de lectores, donde las denuncias se agruparon bajo el título "El vagón de los saqueados".

ver el "discurso mixto" según la categoría de Francine Masiello (1987), con el cual la revista respondía a las autoridades procesistas y contrarrestaba el discurso hegemónico de la prensa dominante. El primer aspecto fue preponderante debido al destacado espacio que tenía Alicia Gallotti en la revista. Ella fue la periodista estrella debido al capital simbólico que tenía por haberse destacado en *Satiricón* y erigirse como símbolo de periodista agresiva y desprejuiciada. En cambio, Speratti tenía una trayectoria menos estridente y ajena a las publicaciones satíricas. Antes de HUM®, había trabajado en la revista *Panorama* (Abril) y previo a ello en el semanario *Análisis*. Por su parte, Fabregat había llegado a la Argentina desde Uruguay a fines de 1974 y había sido colaborador de *Mengano, El Ratón de Occidente* y *Tía Vicenta*. En HUM®, tuvo a cargo la sección inicial "Nada se pierde", los cabezales de las páginas y notas humorísticas diversas sobre temas populares, se destacó escribiendo el "Romancero del Eustaquio" en donde una comicidad escatológica, machista e incluso, racista se articulaba con un fuerte antiintelectualismo. En cambio, la colaboración de Alejandro Dolina se circunscribió a una columna literaria. Dolina y Gallotti eran los dos únicos periodistas de HUM® que habían pasado por *Satiricón*. Luego Gallotti acompañó a Cascioli en *Chaupinela*, en cambio Dolina se sumó a *Mengano*. Si en 1972, peronistas y no peronistas convivían en *Satiricón*, en 1974 sus caminos se bifurcaron para reencontrarse en 1978 en HUM®, bajo nuevas circunstancias y sin el grupo de los liberales de derecha representados por Blotta, Hanglin y Mactas.

La sección de humor absurdo de HUM® tuvo como fin competir con *Tía Vicenta.* Para ello, Cascioli convocó a Ácido Nítrico, seudónimo del periodista Juan Carlos Salamea, un histórico colaborador de las revistas de Landrú que colaboró simultáneamente con ambas publicaciones con notas de similares características[181]. Ácido Nítrico se incorporó a HUM® en noviembre de 1978, dos meses después de que *Tía Vicenta* cambiara su formato por uno que copiaba al de HUM®; y dejó HUM® en octubre de 1979, fecha cercana al cierre de *Tía Vicenta*. En sus notas, Ácido Nítrico trató de modo irónico, apelando a metáforas absurdas, los temas de actualidad. En HUM® se circunscribió a la realidad económica y a la política internacional, mientras que en *Tía Vicenta* también aludía a la política nacional. En las columnas de una y otra publicación quedó expuesto un incipiente proceso de migración del sentido, es decir, de extrañamiento y descreimiento con respecto a los proyectos económico y político-institucional del Proceso. Sin embargo, no tenían el mismo efecto, ya que eran parte de distintos contratos de lectura. En *Tía Vicenta* se sumaban a otras expresiones de humor absurdo así como también a la mirada satírica que recaía indistintamente sobre simpatizantes y detractores de la dictadura

[181] Ácido Nítrico por ese entonces también integraba el *staff* de *Nuevo Rico Tipo*.

militar. En cambio, en HUM® se incorporaban a una postura que si bien se expresaba más tímida y sesgada, sólo se reía de los primeros. De este modo, las columnas de Ácido Nítrico en HUM® pueden entenderse como un antecedente del aspecto serio, intelectual y crítico ante el Proceso que la revista construyó.

Las secciones "Consagraciones" y "Reportaje Fraguado" funcionaban como contrapunto. Esta última, a cargo de Speratti se basada en el hecho de que las personalidades del espectáculo

> repiten tanto la imagen que venden que, a través de los años, vienen diciendo siempre lo mismo. (...) Y siendo así, ¿para qué gastarse en llamar por teléfono, soportar su divismo, concertar la cita, tolerar que lleguen tarde, cargar con el grabador y ser pacientes mientras nos hacen el verso? (*H* nº 2, jul. 1978: 62).

La desmitificación recaía al mismo tiempo en las figuras de la cultura y el periodismo, asiduos candidatos a este tipo de reportajes, y en las publicaciones periódicas que hacían este tipo de notas bajo anuncios de exclusividad. La columna de Speratti se acompañaba con una caricatura de Cascioli o Izquierdo Brown que fortalecía el efecto crítico de la misma. Por su parte, "Consagraciones" estaba dedicada a rescatar la reputación de figuras de la cultura, entendido ello como un acto de justicia:

> Hay que poner las cosas en su lugar. A veces, reafirmándolas. Otras, haciendo fuerza. Hay gente que no ocupa la posición que se merece. Y hay otra que lo tiene pero no en todas sus dimensiones. Y hay gente consagrada a la que, sin embargo, no se le reconocen todos sus méritos. De esos vamos a ocuparnos ahora (H nº 2, jul. 1978: 66).

HUM® se presentaba como juez y, nuevamente, como ejecutora de actos de justicia. En este caso en el campo de la cultura, frente a un sistema de acreditación y reconocimiento cuyo funcionamiento se cuestionaba por arbitrario. No se explicaban las causas de dicha disfuncionalidad sino que se partía de su reconocimiento y la propuesta era reubicar las cosas en su lugar. En otras palabras, restablecer un orden considerado perdido más que generar un cambio. Los "consagrados" eran agentes considerados por los redactores como detractados o desplazados del campo cultural y mediático, pero todos integraban el sector de la cultura permitida y autorizada por el Proceso. Eran y siempre habían sido "integrados", en esta etapa HUM® no consagró a nadie que estuviese prohibido, exiliado o desaparecido ni a nadie que representase a los "apocalípticos".

Otra instancia de reivindicación de figuras de la cultura fue la sección reportajes a cargo de Gallotti. A diferencia de los reportajes antes denunciados por Speratti y de las provocativas y audaces entrevistas que Gallotti había hecho para *Satiricón*, éstos eran serios y profundos. Los reportajes se destacaban, por un lado, por el trabajo de la reportera: revelaban una tarea de

investigación previa sobre el entrevistado que permitía la profundidad y seriedad de los mismos. El estilo de Gallotti se asemejaba al que había impuesto Oriana Fallaci y, en el Río de la Plata, María Esther Gilio desde la revista uruguaya *Marcha*. Asimismo, se presentaban con una fotografía en blanco y negro del fotógrafo Eduardo Grossman[182] que, en una publicación como HUM®, ilustrada con dibujos cómicos, tenía la función de advertir al lector de su ingreso en un sector serio. Esto se reforzaba por el hecho de ser fotografías "testimoniales" (Verón, 1997), es decir, representaban instantes de la situación de reportaje. En algunas se veía al entrevistado junto a Gallotti y el grabador, lo cual contribuía a la veracidad del mismo y destacaba el carácter de charla "natural", amena y distendida, contraria a los reportajes "pose" que buscan "vender una imagen". A su vez, los textos incluían una extensa introducción donde la reportera además de presentar a su entrevistado describía aspectos que el texto en sí no alcanzaba a transmitir, como sentimientos y sensaciones del momento de la entrevista, creando un clima especial que invitaba al lector a sumergirse en dicha conversación. Estas presentaciones, en las cuales no había ningún vestigio de comicidad u humorismo, fueron una contribución al proceso de transformación de HUM® en una publicación seria. A su vez esta sección habilitaba el ingreso formal de *otra* voz en la revista, la cual era cuidadosamente seleccionada.

Mediante estos reportajes, HUM® buscó delinear un horizonte futuro recuperando parte de la vasta trama cultural que el accionar de la Triple A primero y de las Fuerzas Armadas después había desplazado y aniquilado. En este gesto de hurgar y seleccionar en la tradición cultural, Gallotti y HUM® no mencionaban a quienes habían optado por la cultura "rebelde", es decir, aquella basada en la *praxis política*. Los entrevistados por Gallotti eran exponentes de la "cultura moderna" en el ámbito de la cultura masiva y como tales habían engrosado las listas negras de la Triple A, las listas de los "desaconsejados" del Proceso o sufrían distintas y ambiguas formas de censura y segregación laboral. A su vez, tenían en común haberse destacado desde la década del sesenta en el ámbito cultural nacional y algunos, incluso en el internacional. A fines de los años setenta, la mayoría de ellos ya tenían una trayectoria, eran o habían devenido artistas serios y de calidad y se caracterizaban por haber innovado el medio en el cual se desarrollaban y por haberse renovado a sí mismos, ya fuera por deseo o necesidad.

Estos reportajes tenían como fin informar, valorizar, recuperar y dar a conocer a quienes en el campo de la cultura masiva se consideraban respetables pero, por diversos motivos, estaban relegados u ocupaban posiciones periféricas para contraponerse a la "mediocridad" y a la "chatura" de la cultura patrocinada oficialmente por los medios de comunicación dominantes.

[182] Grossman debutó como reportero gráfico en el diario *Noticias*. A la vez que integraba el staff de HUM®, colaboraba también con *La Semana*, *Goles* y, luego, con *El Periodista*.

En este último aspecto, HUM® se distinguía del inconformismo extremo de *Satiricón* tanto como de las demás publicaciones humorísticas que no habían tenido estas instancias reivindicativas opuestas a la degradación satírica que las definía. HUM®, con esta estrategia compensatoria, se mostraba dispuesta a participar en las luchas simbólicas, posicionándose explícitamente como un medio que clasificaba y calificaba a las opciones culturales de su tiempo.

No obstante, los reportajes de Alicia Gallotti tuvieron eco dispar en el público lector, que no perdió oportunidad de escribirle para hacerle saber su opinión. Las cartas variaban desde aquéllas que le pedían que recupere la audacia que la había caracterizado en *Satiricón*[183] y otras que por el contrario estaban conformes y le agradecían[184]. Gallotti constantemente buscó despegarse de *Satiricón*. A un lector le explicaba:

> Distintas épocas, distintas realidades, Charlie. Pero yo no soy nostálgica precisamente. Disfruté mucho trabajando en *Análisis*, disfruté mucho en *Chaupinela*, disfruto mucho ahora aquí en *Humor Registrado* y en la radio. Lo demás es olvido, afuera de parecer ingrata. La gente ama aquello en lo que cree, ama lo que crece y se expande y no lo que es idéntico a sí mismo. (H nº 8, ene. 1979: 75).

Sin decirlo explícitamente, Gallotti, como muchos de sus entrevistados, miraba para adelante más que para atrás. Esto se sostenía sobre el argumento de estar procurando crecer profesionalmente, aunque eso presuponía cambiar, algo que efectivamente había sucedido en ella; sus reportajes lo demostraban y también sus otras colaboraciones en la revista. Si los humoristas buscaban en la tradición del humor gráfico y tácitamente en sus experiencias anteriores una base de sustentación para HUM®, Gallotti buscaba su base de legitimidad en quienes había elegido entrevistar, que eran expresión de una cultura moderna que intentaba sobrevivir bajo las condiciones y restricciones impuestas por el Proceso.

---

[183] Una lectora le decía "me fascinan tus reportajes porque no conozco a nadie que, como vos, pueda captar y transcribir la humanidad de los actores que reporteás. Pero no puedo olvidarme de cuando los hacías distintos, más agresivos, más fuertes, como en aquellas notas inolvidables que hiciste sobre Thelma Biral, Susana Brunetti o Ringo Bonavena. ¿Cambiaste por cuenta propia o fueron factores más serios los que te hicieron cambiar?" (H. nº 7, dic. 1978: 75). La respuesta de Gallotti era tajante: "Cambié porque todos cambiamos, el país, la gente, una misma. Te guste o no Mariem, la gente tiene que moverse para crecer, tiene que buscar aunque no sepa exactamente bien qué. Caramba, qué hipersensibles nos hemos vuelto en este país en los últimos años..." (Ídem).

[184] Un lector reconocía que "estoy de acuerdo con la nueva línea de tus reportajes porque me parece mucho más difícil tratar de desnudar a la gente que agredirla, que no solamente es la fácil sino que, después que vos, todo el mundo lo ha hecho hasta la saturación" (H nº 8, ene. 1979: 75). Una señora que escribió: "Si sus reportajes son como buceos en honduras hasta ese momento ignoradas de gente, que sin embargo es muy conocida, es porque usted lo hace con agudeza, con sensibilidad y sobretodo con inteligencia. El reportaje a Bárbara y Alba Mugica, más que una nota periodística es una profunda meditación sobre la vida y su sabiduría. Yo se lo agradezco porque me ha dado cosas, porque ha arrojado luz sobre mí misma en algunas cosas y también porque me ha permitido conocer a dos seres excepcionales" (H nº 9, feb. 1979: 12).

En marzo de 1979 se fue del *staff* de HUM® Alberto Speratti y en abril partió Alicia Gallotti después de un desencuentro con Cascioli. Ambos se fueron a España en busca de mejores oportunidades laborales[185]. En mayo de 1979 también se fue de HUM® Rosario Zubeldía, quien estaba a cargo la coordinación en la redacción y de vez en cuando publicaba notas que complementaban las de Gallotti. HUM® se quedaba sin sus principales redactores, sin su reportera y enfrentaba la alteración el equilibrio alcanzado entre el abordaje moderno y sofisticado de las costumbres y el nostálgico-popular.

Configuración inicial del perfil serio y político (abril 1979-febrero 1981)

En abril de 1979, HUM® pasó de ser mensual a ser quincenal, cambio que, al igual que el aumento de la cantidad de páginas, indicaba el crecimiento de la revista. En efecto, en diciembre de 1978 pasó de tener sesenta y ocho páginas a tener ochenta y cuatro y en julio de 1979, alcanzó las ochenta y ocho páginas. La nueva etapa estuvo marcada por el desafío de redefinir el contrato de lectura, lo cual estaba asociado con el ingreso de nuevos colaboradores, la definición de nuevas secciones y la reconfiguración de las ya existentes. Sin embargo, ese desafío se llevo a cabo sin un plan predefinido, como recuerda Laura Linares:

> casi todo se hacía a instinto y el instinto que te mueve es la curiosidad, el asombro o la sorpresa. Lo que no es sorpresa no te interesa, lo dejas de lado y si no te interesaba probablemente al lector tampoco le interesaba. De alguna manera, sin cálculo porque yo nunca lo escuché a Andrés ni a nadie que lo dijera como cálculo porque no había un modelo a seguir y no había un modelo con quien competir. Era lo que se quería hacer y nada más[186] (Entrevista 15/08/2011).

Desde España, Speratti siguió colaborando con HUM® como corresponsal, con notas sobre la actualidad política y el destape cultural que dicho país atravesaba en el marco de la transición democrática después de la larga dictadura franquista; y con reportajes a actrices y directores de cine mundialmente reconocidos[187]. Con estos reportajes y aquellas notas, HUM® sumó prestigio y se ofreció como una (pequeña) ventana al mundo. La actualidad española

[185] Alberto Speratti tenía un hermano, Horacio Speratti, desaparecido desde 1976 y también periodista y militante de la Juventud Peronista. Pero no fue éste hecho lo que definió su partida del país.

[186] Y agrega: "No sé qué es lo que hacían los otros, a nadie le importaba y no había otros, al tomar ese camino, vos no querías ser como *Gente*, no querías ser una revista de actualidad como esas… era lo contrario, pero tampoco lo hacías para ser distinto, hacías lo que pensabas, nada más y resultaba distinto porque lo otro sí tenía un modelo a seguir, esos eran modelos pensados, calculados que tenían que ver con el mercado (Entrevista, 15/08/2011). Sergio Pérez Fernández comparte el mismo parecer, Cascioli "hacia la revista que quería. Y después la revista vendió, o sea, llegó a vender muchísimo, pero no es que hacían notas porque sabían que eso iba a vender" (Entrevista, 26/04/2010)

[187] Entre los entrevistados estuvieron Franco Nero, Catherine Denueve, Richard Kiel, Ali Mac Graw, Max von Sydow, Cary Grant, Jeanne Moreau, Romy Schneider y Ugo Tognazzi.

aportaba aire fresco y el contacto con una sociedad que ya había atravesado lo que la Argentina estaba viviendo: una dictadura y una fuerte censura cultural. De manera indirecta, la antigua madre patria, refugio de muchos exiliados argentinos, ofrecía una experiencia alternativa posible en materia política y cultural.

La primera incorporación significativa al equipo de redacción fue la de Gloria Guerrero, en marzo de 1979. Guerrero era una joven de 21 años que venía del periodismo gráfico alternativo, había trabajado en *Expreso Imaginario* y en ese entonces, acompañaba a Cascioli en *Rock SuperStar*[188]. Su ingreso se vinculaba con la buena llegada a los jóvenes que tenía HUM® y buscaba consolidar esa relación tanto como ampliar el círculo de lectores ideales que la publicación había construido en sus inicios[189]. La sección fue presentada con un reconocimiento de la diferencia generacional:

> Más de una vez hemos pensado que nosotros, tipos de cuarenta otoños (…) no estamos en condiciones de criticar a los más jovenzuelos. (…) Y entonces, se nos ocurrió la idea. Debíamos encontrar a alguien: un ser viviente de alrededor de veinte años, que escriba como la gente, que tenga la cabeza firme sobre los hombros, que forme parte de esa juventud actual y participe de sus eclosiones. (…) Nos topamos con Gloria Guerrero. (…) opina sobre sus coetáneos, sin que nadie le indique lo que debe decir. Sin presiones de la redacción. Sin los lastres que suelen sobrellevar los jóvenes que recién empiezan en el periodismo (H n° 10, mar. 1979: 44).

La interpelación que HUM® hizo a los jóvenes era novedosa en cuanto no había habido en las anteriores publicaciones humorísticas una acción tan evidente en este sentido. Asimismo, era una convocatoria que en el marco de la dictadura militar cobraba especial sentido debido a la centralidad que le adjudicaron a este grupo social las políticas represivas, culturales y educativas del Proceso. El lugar que HUM® le hacía en sus páginas a los jóvenes partía de reconocer cierta ajenidad con respecto al "nosotros" que habían construido inicialmente, producto de la distancia generacional. Pero esa otredad sería respetada a partir de la convocatoria de una coetánea que los interpeló como un par. De este modo, HUM® mostraba respeto hacia este "otro" con el cual quería establecer un vínculo y quería sumar a su propuesta editorial, y se distanciaba del "discurso anti-joven de los militares" (Vila, 1985: 87) que había tenido significativo consenso social desde fines de 1977.

---

[188] Esta revista se analiza en el capítulo 5 junto con los otros los proyectos editoriales de Cascioli.

[189] Esta decisión se basaba en la veta comercial que los responsables de HUM® vieron en la repercusión que tuvo entre los jóvenes la nota de Alejandro Dolina "La amenaza del jean" (H nº 9, feb.1979: 31-33). En marzo de 1979 además de la incorporación de Guerrero, HUM® organizó una mesa redonda en su redacción a la cual asistieron unos veinte jóvenes de entre 16 y 21 años. La excusa era discutir con Dolina y se abordaron cuestiones como sus posturas ante la vida, la muerte, el dinero y la fractura generacional.

Inicialmente, Guerrero interpeló a los jóvenes a partir de su música y exponiendo el capital adquirido en su paso por *Expreso Imaginario* y *Rock SuperStar*, se posicionó a favor del rock nacional. A principios de 1979, el movimiento del rock nacional estaba "hibernando esperando una nueva primavera" (Vila, 1985: 94) y Guerrero apuntó directamente a las disputas musicales que habían contribuido a la crisis del rock, como eran el auge de la música disco, por un lado, y del punk por otro. Pero en la segunda mitad de 1979, cuando el rock asistió a un resurgimiento, sus columnas abandonaron los temas juveniles para referirse a los avatares de la "vida moderna" como un intento tardío de llenar el vacío dejado por Gallotti. Este corrimiento temático coincidió con un avance en la diferenciación de tareas en la redacción de HUM®: Guerrero junto a Fabregat y a Dolina pasaron a ser "colaboradores especiales" mientras el resto eran "colaboradores de este número". En efecto, a lo largo de 1979 HUM® contó con varios colaboradores esporádicos, muchos de los cuales no eran periodistas profesionales y que por diversos motivos no lograron continuidad ni tener una sección propia, como Daniel Marchioni, Rafael Abud, Osvaldo Boscacci y Horacio Fiebelkorn.

En marzo de 1979, HUM® inauguró la sección "Espectáculo", que incluyó la página "Calumnias, bajezas & Cía." que ya se venía editando y consistía en una parodia satírica de las páginas de chimentos de las revistas dedicadas al *showbusiness.* La sección se presentó con la palabra "Espectáculo" en letras de molde rellenas con la bandera estadounidense, exhibiendo el punto de vista crítico y peyorativo al carácter meramente mercantil de los productos y sujetos asociados a esta posición en el campo cultural. Y en efecto, fue un espacio dedicado a satirizar a la farándula vernácula y a la cultura comercial. Desde allí, HUM® criticaba a los "integrados-integrados" posicionándose en el bando de los "integrados-apocalípticos", ya que la masividad de la cultura no era interrogada. Este perfil cobró mayor solidez gracias a las incorporaciones al *staff* de Hugo Paredero quien, sin una carrera previa como crítico de espectáculos, rápidamente se hizo fama de severo[190]; y de Carlos Braccamonte, seudónimo del experimentado crítico y director teatral Carlos Llosa quien ya había colaborado en anteriores publicaciones humorísticas. En julio de 1979, la sección fue relanzada: cambió su nombre por "Picadillo Circo" portando así una doble referencia, por un lado, como traducción paródica de *Picadilly Circus*, la famosa y céntrica calle de compras y entretenimiento de Londres. Por otro, era un juego de palabras por el cual "circo" aludía al popular "pan y circo", es decir, a las distracciones que desde el poder se generan con el fin de manipular y controlar a las clases subalternas; y

[190] En enero de 1980, Paredero denunció las dificultades que tuvo para entrar al teatro Tabaris para ver el espectáculo que iba criticar para la revista. No sólo el boletero había intentado impedir su ingreso a la sala sino que fue amenazado por el productor del *show* (H nº 27, ene.1980: 64-65).

"picadillo" al desmenuzamiento crítico que la revista estaba dispuesta a hacer de aquel "circo" oficial. La sección cambió su perfil, y a la mera sátira se sumó la crítica "seria" de espectáculos culturales a cargo de especialistas en el tema. También se daba cuenta de las novedades y estrenos en el cine, el teatro, la música y la televisión desde un lenguaje coloquial, irónico y metafórico que las volvía a tono con una publicación satírica. En otras palabras, el "espectáculo" había sido reemplazado por el "circo" y éste se hacía picadillo con seriedad, desde una posición especializada y autorizada.

Como la crítica de espectáculos, el deporte también tuvo en HUM® un lugar destacado, que se consolidó progresivamente. La coyuntura mundialista en la cual surgió HUM® hizo del deporte y sus figuras más populares un tema recurrente en sus primeros números, que luego se acotó a una sección específica a cargo del jefe de redacción, Tomás Sanz. En continuidad con *Chaupinela* se llamó "Y se terminó el partido…" hasta febrero de 1979 cuando cambió su nombre por "Pelota. Órgano mensual de humor deportivo" y ocupó las ocho páginas finales de la revista. La sección fue presentada como "lo que el país entero echaba de menos. Lo que Argentina toda clamaba por tener. Un vistoso y terapéutico suplemento deportivo-humorístico" (H nº 9, feb. 1979: 11). En ella se abordaron en clave cómica y crítica las cuestiones relativas a los deportes profesionales más populares como eran el fútbol, el tenis y el boxeo; y a sus figuras más destacadas. El carácter profesional de estos deportes y su popularidad los acercaba tanto al poder político como al mercado, motivos ambos por los cuales podían ser blanco de crítica de HUM®. Textos escritos, *cartoons* e historietas estaban al servicio de la crítica deportiva. En mayo de 1979, la sección se consolidó con la incorporación de José María Suárez, quien firmó sus notas bajo el seudónimo Walter Clos, juego de palabras con la inglesa *water closet* (WC). El fallecimiento de Dante Panzeri antes del lanzamiento de HUM® la privó de un destacado colaborador y de sus agudas notas de opinión y fue Walter Clos quien le imprimó el perfil analítico y serio a esta sección. Suárez, que como Sanz había sido llevado por Panzeri al diario *La Prensa*, se reencontraba en 1979, con su antiguo compañero. Walter Clos se caracterizó por sus críticas implacables, por sus denuncias de corrupción y del avance de la mercantilización en los deportes profesionales populares y masivos; en especial en el fútbol. Como en otras secciones de la revista, estas columnas se leían en clave política y se sumaban a las disputas que HUM® entabló con el poder político encarnado en las Fuerzas Armadas, con los "integrados-integrados" ante la cultura masiva y en particular, con sus exponentes en la prensa gráfica deportiva.

Siguiendo a *Chaupinela* y *Mengano*, en mayo de 1979 HUM® estrenó la sección "Juegos para gente de mente", a cargo de Jaime Poniachik. Como el nombre lo indicaba,

HUM® partía de considerar a sus lectores inteligentes y predispuestos a jugar en tanto y en cuanto el juego como el humor debían ser considerados como "cosa seria". Poniachik se encargó de explicar ese concepto a la vez que indirectamente ofreció una definición de la idea de seriedad que tenían los editores de HUM®. Se trataba de encontrar el equilibrio, "No tenés que tomar la vida tan en serio que deje de ser un juego, no tan en broma que sea únicamente un juego" (H nº 29, feb. 1980: 76). Y complementaba la idea con una cita erudita del libro *Homo Ludens* del filósofo e historiador holandés Johan Huizinga (1872-1945), quien reivindicaba el juego como fenómeno cultural en tanto cumplía una función tan esencial como la reflexión y el trabajo: "El juego está fuera de la disyunción sensatez y necedad; pero fuera también del contraste verdad y falsedad, bondad y maldad. Aunque el jugar es actividad espiritual, no es, por sí, una función moral, ni se dan en él virtud o pecado" (Ídem). Esta definición del significado del juego no sólo buscaba legitimarlo como práctica social con status de serio, sino que también tenía como propósito reforzar el punto de vista de HUM®, que no era otra cosa que su posición en el campo. Poniachik resaltaba la singularidad de la revista de Cascioli:

> En HUM®, que es la **única** publicación donde puedo decir lo que me canta en ganas y donde nadie me pide que me ajuste a estúpidos criterios de estilo 'la gente quiere tal y cual cosa', 'la gente no quiere pensar demasiado', como es lo usual en los productos lavado-del-cerebro que conforman la amplia mayoría del periodismo argentino (Ídem. Resaltado mío).

De este modo, reforzaba explícitamente el contrato de lectura que HUM® ofrecía a sus lectores y reivindicaba su posición de "integrado-apocalíptico" al denostar a las otras publicaciones por no incentivar el uso de la inteligencia ni el esfuerzo personal para tener nuevas experiencias y renovar ideas. HUM® era un lugar "único" donde se reunían para rechazar a la "mediocridad general" pero también para ofrecer alternativas a ella.

La última incorporación significativa al equipo de redacción fue la de Mona Moncalvillo, quien se acercó a HUM® gracias a que el humorista Cilencio le había comentado que la editorial estaba buscando a alguien que se hiciera cargo de los reportajes de la revista. Moncalvillo, al igual que Speratti, tenía un hermano desaparecido por su militancia en Montoneros y, por hacerse cargo de su búsqueda, fue echada de su trabajo en la Agencia Telam y no lograba reinsertarse laboralmente[191]. Moncalvillo se hizo cargo de la sección y se caracterizó por retomar la línea que había trazado Gallotti, aunque subiéndole la apuesta y

[191] Moncalvillo recuerda que "no podía tener trabajo en ningún otro lado (...) me habían echado de donde estaba trabajado por tener un hermano desaparecido y haber hecho todas las denuncias públicas en aquel momento" (Entrevista en Pigna, 2008).

profundizándola de tal modo que terminó por darle un carácter netamente propio[192]. Moncalvillo carecía en ese entonces de la fama y exposición mediática de su antecesora, lo cual junto a sus cualidades personales tuvo como consecuencia que sumara mayor seriedad a los reportajes[193]. Si en los reportajes de Gallotti entrevistado y entrevistadora se repartían el protagonismo y los lectores esperaban alguna provocación por parte de la reportera, en los de Moncalvillo esto no sucedió. Y esto fue lo que diferenció los reportajes de HUM® de los de *Satiricón*. En este caso, el eje estaba depositado en el entrevistado mientras la habilidad y el trabajo de la entrevistadora quedaban en un plano tácito. En efecto, Moncalvillo fue capaz de desarrollar una afinada sensibilidad para atravesar las barreras que levanta todo entrevistado, convirtiéndose en una destacada especialista en el género reportaje. Con el tiempo, gracias a estos reportajes y a su reportera, HUM® sumó un capital simbólico que le permitió entrar en disputa con las revistas de interés general para convertirse en la más seria, autorizada y creíble.

De este modo y después de once números, en octubre de 1979, HUM® recuperó su sección de reportajes, manteniendo sus rasgos estéticos. La presentación de Moncalvillo a los lectores fue sencilla, sin estridencias, como si su incorporación al *staff* fuera un hecho natural, aunque enmarcada en el clima de mudanza de la redacción[194]: "En cuanto a Mona Moncalvillo, digamos que es una chica nueva que se apareció en la redacción con un grabador en lo más candente del toletole [de la mudanza]. Debió aguardar a que el electricista conectara los enchufes para hacernos oír su reportaje..." (H nº 21, oct. 1979: 11). Entre octubre de 1979 y mayo de 1981, Moncalvillo entrevistó a personalidades de diversos ámbitos de la cultura, ampliando el círculo trazado por Gallotti. A las figuras de la televisión, el cine y la música; sumó de las artes plásticas, la literatura, el teatro, la radio, etc. También en esta oportunidad se trataba de personas que habían estado asociadas, antes del golpe de Estado, a la "cultura moderna" más que a la "cultura rebelde". A través de sus historias personales se reconstruía la trama cultural y mediática de las últimas décadas, dejando en evidencia el potencial cultural de la sociedad argentina y las condiciones adversas que históricamente, en el corto y mediano plazo, impedían su despliegue.

---

[192] Moncalvillo no trabajaba en la redacción de la revista, sino que "hacíamos una reunión de equipo –Andrés [Cascioli], Tomás Sanz y yo– donde decidíamos quién iba a ser el personaje y a partir de ahí yo me ponía a trabajar por mi cuenta en cuanto a buscar en el archivo el historial. Fueron reportajes muy trabajados, yo entregaba más o menos 25 páginas por cada entrevistado y tenía entre seis y siete páginas de la revista" (Entrevista en Díaz 2004: 65).

[193] Según Moncalvillo, fue ella quien le propuso a Cascioli "el rescate de figuras importantes para la gente que los conocía, para que supieran qué era de sus vidas, y para los que no las conocían, para que supieran que en este país había historia. (...) Yo insistí en que creía que teníamos que hacer desde HUM® un rescate de figuras" (Entrevista en Pigna, 2008).

[194] En octubre de 1979, Ediciones de la Urraca amplió sus oficinas en la calle Piedras 482.

Las secciones definidas en esta etapa se mantuvieron mientras duró la dictadura militar, con la excepción de "Juegos para gente de mente". Frente a estos cambios y ampliación en los contenidos, las secciones y la conformación del equipo de redacción, lo relativo a la imagen cómica se conservó. La primacía de la imagen sobre el texto escrito se mantuvo. Si bien es posible distinguir a un grupo de humoristas estables, entre los cuales estaban Grondona White, Ceo, Lawry, Tabaré, Cilencio, Sanz, Meiji, Fontanarrosa, Fati, Limura, Marin y Rafael Martínez; hubo un movimiento de colaboradores permanente. A fines de 1979, comenzaron a publicar en HUM® Sergio Langer, cuyo primer *cartoon* inauguró las viñetas cómicas sobre temas políticos, Daniel Duel, Catón, Krunk, Colazo, Blopa, Ibáñez, Tacho, Douglas, Fortín, Ángel y Rep, entre otros. En esta etapa, se reforzó lo cómico en torno a lo sexual, se mantuvo un espacio dedicado al humor costumbrista, a la sátira social en torno a cuestiones económicas y al humor negro.

Sin embargo, fue un cambio en las imágenes de tapa lo que hizo posible avanzar en la consolidación de la revista. En diciembre de 1979, HUM® publicó por primera vez en tapa una caricatura de Videla e inauguró la sección editorial en la cual se aludía a dicha imagen. Cascioli fue citado a Casa de Gobierno, donde fue recibido por un capitán que manejaba prensa en el Ministerio del Interior[195]. En una reunión con varios editores, "nos dio una lección de cómo debía tratarse el tema sexo" (H nº 221, jun. 1988: 61). Cascioli recuerda que preguntó "si yo estaba presente ahí por la portada que habíamos hecho de Videla, y él me dijo que teníamos total libertad de expresión; y que no era por eso sino porque era una revista considerada pornográfica" (Ídem). El hecho de que la revista no fuera clausurada y que desde el gobierno fuera vista como problemática por el humor acerca de lo sexual y no por la sátira política unida al aumento en las ventas –según Matallana, el número 24 vendió 36.784 ejemplares (1999: 93) – fue considerado por los editores como una confirmación para avanzar de modo más explícito en su politización. En esta línea, el staff de HUM® redefinió el status de algunos de sus colaboradores. Aquiles Fabregat fue nombrado secretario de redacción; Gloria Guerrero quedó como única "redactora especial" y Grondona White, Hugo Paredero, Ceo, Jaime Poniachik, Tabaré, Limura, Alejandro Dolina y Carlos Braccamonte conformaron el grupo de los "colaboradores especiales", que se distinguía de quienes "colaboran con este número".

[195] Se puede ver un cambio en la estrategia del gobierno militar frente a la prensa no complaciente o reacia a asumir los valores del Proceso. Si en 1977 Oskar Blotta había sido secuestrado y estuvo detenido ilegalmente por editar *Emmanuelle*; en 1979, los editores eran convocados por el gobierno nacional a recibir una especie de lección moral, así percibió Cascioli el encuentro.

En resumen, tras el alejamiento de Alicia Gallotti, HUM® reorientó su contrato de lectura en un sentido que más claramente la definía e identificaba como seria y crítica además de satírica. Estas modificaciones afectaron más su aspecto periodístico y textual que el humorístico e iconográfico. El hecho de que los nuevos colaboradores fueran poco conocidos por los lectores y no estuvieran asociados a los principales exponentes de la cultura dominante permitió dar relevancia al contenido y la línea crítica y analítica de sus notas por sobre las personas que las escribían. El gradualismo y la coherencia contribuían al éxito de la mutación del contrato de lectura. HUM® se despegó así de sus antecesoras como de sus contemporáneas y configuró una propuesta editorial propia. La revista de Cascioli comenzó a esbozar la aparente paradoja de articular la risa, el humor y la sátira con la opinión seria y el compromiso ante la realidad imperante. A esto se sumó el hecho de correr los límites y avanzar en una expresa politización, la cual fue avalada implícitamente y sin ninguna garantía por las autoridades. HUM® comenzaba a construirse como referente entre los "integrados-apocalípticos".

A lo largo de 1980, la propuesta editorial de HUM® articuló el carácter serio que había comenzado a esbozar a lo largo del año anterior con su reciente politización. Si el aspecto crítico de la revista tuvo especial despliegue en los textos escritos vinculados con las nuevas secciones e incorporaciones al *staff*; la politización se plasmó inicialmente en imágenes cómicas. Las caricaturas de tapa como los *cartoons*, tiras cómicas e historietas del interior de la revista fueron los espacios privilegiados donde quedó expresada. A partir de abril de 1980, se alternaron en las tapas de HUM® caricaturas de las principales autoridades militares y civiles del Proceso con las de los dirigentes de los partidos políticos que habían retornado a la escena convocados en el marco del "diálogo político". Esta ampliación de los alcances de la sátira no llevó a una disminución de las caricaturas de personas del espectáculo y del deporte sino que éstas compartieron la escena con aquéllas.

A diferencia de sus antecesoras, HUM® había evitado las llamadas de atención por parte del poder censor municipal. Las excepciones fueron su primer número y el número treinta correspondiente al mes de marzo de 1980, que como aquel y sin explicación de los motivos, fue declarado de "exhibición limitada" (BOM nº 16.251, 06/04/1980). Un caso llamativo es el registrado en septiembre de 1980 en el Boletín Oficial Municipal. El secretario de Cultura, Ricardo Freixá decidió "desestimar la calificación aconsejada" por la Comisión Asesora para la Calificación Moral de Impresos y Expresiones Plásticas para las publicaciones HUM® nº 39, correspondiente a agosto de 1980, "por no observarse motivos suficientes que así lo justifiquen" (BOM nº 16.364, 19/09/1980). En ese número, HUM® publicaba por primera vez una caricatura del ministro del Interior, general Harguindeguy. Más allá de la ausencia de pruebas

fehacientes, queda en evidencia que hubo un intento por impedir la difusión de dicha imagen y éste fue desestimado. Tal vez la revista haya caído involuntariamente[196] en la interna militar que se fue haciendo cada vez más pública.

En el interior de la revista, la politización se expresó en viñetas, tiras cómicas e historietas. Las viñetas satíricas de Cilencio, publicadas a página entera y a color en la retiración de tapa, en la contratapa o en su retiración, fueron las más sobresalientes por lo allí representado y por publicarse en colores. Cilencio abandonó el humor sobre lo sexual y erótico para hacer sátira política. Y a mediados de 1980, este tipo de comicidad fue reforzada con la incorporación de Horatius, humorista de *The Buenos Aires Herald*, quien publicó en un espacio central como eran las primeras páginas de la publicación. Otros humoristas que incursionaban en temas políticos eran Langer, Meiji, Lawry, Ceo, Viuti, entre otros. Entre 1980 y 1981, el despliegue de la sátira política coincidió con el repliegue del humor negro. Este no desapareció del todo, pero se limitó a unos pocos *cartoons* publicados a lo largo del período, la mayoría realizados por Ibáñez. En cambio y más allá de la advertencia, el humor sexual siguió desplegándose en HUM® así como también la sátira social y el humor costumbrista[197].

A lo largo de 1980, la historieta tuvo un significativo desarrollo en HUM®. Se incorporaron historietas serias y cómicas que contribuyeron a dar forma al perfil paradójico que combinaba risa, seriedad y compromiso político al hacer referencias sesgadas a la realidad de aquel entonces. La diferencia entre estas historietas y las que la revista ya venía publicando era que las nuevas tenían títulos, personajes o temas estables, mientras que las otras no, aunque en ambos casos de trataba de historietas autoconclusivas, es decir, que no apelaban al "continuará". La pionera había sido "Vida Interior" de Tabaré y a ella sumó, en diciembre de 1979, "Romancero Ilustrado del Eustaquio" que, como decía el título, era la versión ilustrada de la columna que venía haciendo Aquiles Fabregat. El dibujo estuvo a cargo de Tabaré, y quedó así conformada una dupla autoral altamente prolífica. La historieta se mantuvo fiel al texto en su transposición, la imagen potenció la presencia de lo popular, lo escatológico, con el sesgo

[196] Es posible que Cascioli no se haya enterado de este hecho; primero porque en ninguna entrevista donde recuerda casos de censura este caso es mencionado; segundo porque lo que aparecía publicado en el Boletín Oficial Municipal no siempre era conocido por los editores de las publicaciones, incluso cuando eran censuradas sus publicaciones. En muchos casos, éstos se enteraban al momento de la difusión de la publicación. Pero, si Cascioli estaba al tanto, queda en evidencia por el devenir de la publicación, que lo supo capitalizar a su favor.

[197]De los humoristas que colaboraron en la primera etapa de HUM® siguieron haciéndolo de modo permanente: Sanz, Grondona White, Fontanarrosa, Ceo, Lawry, Limura, Fati, Tabaré, Meiji, Almeida, Marín, Sanyú, Cilencio, Ángel, Tacho, Blopa, Daniel Duel, Colazo, Santiago; y de modo esporádico, Crist, Peiró, Fortín, Douglas, Krunk, Rafael Martínez (quien pasó a firmar como Piló), Rep y Langer. Dejaron de colaborar con HUM® Sergio Izquierdo Brown, Catón, Cuel, Jericles, Lembó, Guls, Roge, Añil, Ortíz, Aranda, Pérez D´Elías, entre otros. Entre abril y julio de 1980, se incorporaron Hermosilla Spaak, Gianni, Kalondi, Escobar, Patta, Lar y Torre; y volvían a colaborar con HUM®, Maicas y Viuti.

machista y racista de la columna[198]. Sin embargo, en mayo de 1980, tras fuertes críticas recibidas por parte de algunos lectores, el "Romancero Ilustrado del Eustaquio" dejó de salir como tal y volvió a su carácter meramente textual en la sección "Nada se pierde"[199]. En su lugar, Fabre y Tabaré produjeron una historieta de sátira política titulada "Al este del Picho-Pocho". El título era una apropiación paródica de "Al este del paraíso", película dirigida por Elia Kazan y protagonizada por James Dean en 1955; en efecto, el "paraíso" se había tornado, en su dimensión más transparente, en un país ficticio de África llamado "Yorugua" donde se producía un golpe de Estado; y en su dimensión opaca, remitía al Uruguay, el país oriental, al este del Río de la Plata, bajo una dictadura institucional de las Fuerzas Armadas desde 1973. Pero la historia que se narraba en cada entrega hacía una inequívoca referencia a la Argentina. La historieta estaba realizada por uruguayos en Argentina y era un guiño que interpelaba a argentinos, a los uruguayos residentes en Argentina así como también a quienes estaban en Uruguay. HUM® se distribuía en el país vecino y además circulaba gracias al turismo. "Al este del Picho-Pocho" se publicó hasta octubre de 1980, según los autores "respondiendo al pedido del público", aunque no haya cartas publicadas en el correo de lectores al respecto (H nº 45, oct. 1980: 94).

A principios de 1980, HUM® adquirió los derechos de la tira humorística "*Les Frustrés*" que la francesa Claire Bretécher publicaba en el semanario *Le Nouvel Observateur*. La historieta se reía de la clase media acomodada francesa, políticamente de izquierda, y en particular del feminismo, ya que la protagonista era una mujer. Al estar despojada de marcas espaciales, se adecuaba al lector y lectora porteños de esa misma franja social. La tira abordaba temas sociales y costumbristas y su eje era la mujer: la maternidad, la pareja, el matrimonio, los hijos, las suegras, las madres, el consumo y los quehaceres domésticos. El dibujo sobresalía por ser sencillo pero realista y expresivo. Bretécher fue la única autora extranjera que colaboró sistemáticamente con la revista y Cascioli debió explicar la decisión de su incorporación, ya que a primera vista se contradecía con la defensa de la industria y el trabajo nacional que militantemente había asumido. Bretécher llenaba un vacío, el humor gráfico en Argentina era una profesión que convocaba mayormente a hombres. Aunque no fue la única, antes que ella, Patricia Breccia había publicado en HUM® y en 1981 se sumó Marta Vicente, cuyas

[198] Para un análisis detallado y sugestivo de esta historieta y la recepción que de ella hicieron los lectores, véase Eduardo Raíces (2010).

[199] Raíces (2010) sostiene que la cancelación de la tira se debió a la acusación de racistas que recibió de parte de una lectora lo cual puede ser cierto pero se equivoca al sostener que recién fue reeditada durante la democracia en *SexHUM*®. En todo caso, dejó de ser ilustrada pero la columna por Fabre, "El Romancero del Eustaquio" continuó aunque de modo irregular hasta agosto de 1982. Esto matiza el poder "censor" que tal misiva generó en los editores de la revista y refuerza la cuestión del poder de las imágenes.

producciones estaban muy influenciadas por los temas, el estilo gráfico y humorístico de la francesa. Sin embargo, Bretécher fue la que tuvo mayor continuidad en la revista. En estos casos, se ofrecía a las mujeres un espacio donde reírse de sí mismas y a los hombres la posibilidad de reírse aún más de ellas. Dadas las características del campo, el aspecto cómico de HUM® era un ámbito predominantemente masculino, los humoristas e historietistas en su mayoría eran hombres y eso, en buena medida, dejó su impronta en la revista. Esto no significó que HUM® no tuviera lectoras, en efecto, el machismo no es sólo cuestión de hombres. De hecho, hubo lectoras que escribieron a la revista criticando el machismo expresado por algunos humoristas, como Marín[200].

Entre las historietas serias se pueden mencionar "Historias por hora", de Carlos Trillo y Sanyú, una historieta protagonizada por una empleada doméstica que trabajaba por horas en diferentes casas u oficinas y cada entrega aludía a cada una de esas jornadas laborales. Publicada a partir de mayo de 1980, tematizaba la tensión entre lo desapercibido que pasaban su persona y su trabajo, a la vez que la dependencia que generaba en sus empleadores, en particular de clase media acomodada. Se trataba de otro modo de incorporar lo popular a lo letrado, distinto del que ofrecían Fabre y Tabaré. En octubre de 1980 salió su última entrega, en la cual guionista y dibujante se incluían en la historieta exponiendo el motivo del final de la misma –agotamiento del tema– y decidiendo cómo sería ese final. Su lugar fue ocupado por "Historias de Modes", ilustrada por Sanyú y con guión de Reynoso. Esta historieta no tenía personajes estables sino que el protagonista era el tema, las relaciones de pareja y sus conflictos; interpelando nuevamente a la clase media, media-alta. Los títulos y la estética de Sanyú permitían establecer una continuidad entre una y otra historieta, aunque sus temas eran disímiles. No obstante, en ambos casos se trataba de historietas serias que exponían de modo crítico aspectos de las relaciones sociales, ya fueran las de pareja o las de patrón-empleada.

El repliegue del humor negro dio lugar, por un lado, a la risa post-mortem y, por otro, a la sátira política y a la violencia en su dimensión más descarnada y despersonalizada. El exponente del primer caso fue "El Recepcionista de arriba", historieta cómica realizada por Rep que a partir de febrero de 1980 ocupó las últimas páginas de la revista. El personaje principal

[200] Aquiles Fabregat presentó una de sus notas sintetizando las críticas que recibían y respondiendo a ellas: "En esta revista han aparecido notas aparentemente machistas. Y también se han publicado protestas femeninas. Las primeras fueron casi siempre de corte humorístico: las segundas, curiosamente no tanto. El autor de las siguientes reflexiones, está convencidísimo de no ser un machista (y mucho menos un feminista, por supuesto). Y en tal creencia, se siente capaz de internarse en este peligroso mar de sargazos que es el ataque del sexo opuesto, a través de ciertas observaciones matrimoniales" (H nº 58, may. 1981: 39). El lector enunciativo que HUM® había construido en sus inicios estaba siendo cuestionado por algunas lectoras y la revista abrió el debate con los lectores sin hacer sustanciales modificaciones en su contrato de lectura. Las mujeres estaban entre el grupo susceptible de ser burlado y atacado con la sátira, las protestas no alcanzaban para modificar ese hecho.

era el recepcionista del paraíso y cada entrega encontraba a un reconocido personaje –estuviera muerto o no– tramitando su ingreso y estadía en el Cielo o, en caso de ser rechazado, su retirada al infierno[201]. La historieta clasificaba a cada una de esas personas al resolver la disyuntiva moral entre el bien y el mal en su correlato católico en Cielo e Infierno. "El Recepcionista de arriba" se convertía en un recurso más en la lucha simbólica por definir las posiciones en el campo de la cultura. El principal ejemplo del segundo caso fue "Boogie, el aceitoso", historieta de Fontanarrosa, que, como se dijo en el primer capítulo de esta tesis, había comenzado a publicarse en *Hortensia* y luego en *Siete Días*. En mayo de 1980, esa mezcla de agente de la CIA, de gangster y matón de ultraderecha, como lo definió Sasturain (1995), se instaló en HUM®.

Otra migración, aunque dentro de la producción editorial de Ediciones de la Urraca, fue protagonizada por "Las Puertitas del Sr. López", historieta con guión de Carlos Trillo y dibujos de Horacio Altuna, que pasó de *El Péndulo* a HUM®. Trillo y Altuna habían trabajado juntos en *Mengano*, se habían consagrado en el diario *Clarín* con la tira "El loco Chávez"[202] y en abril de 1980 se sumaban al staff de HUM®, lo que aumentó el capital simbólico de la revista. En otras palabras, confirmaban que HUM® tenía la capacidad de reunir a los mejores historietistas y humoristas. "Las Puertitas del Sr. López" se destacó por ocupar cinco carillas[203], por la combinación de un dibujo realista, el uso excesivo de negro y la poca presencia de grises y por su tema "serio". En ella se abordaban temas como la evasión, la represión, la mediocridad, la resignación y el conformismo en situaciones percibidas como agobiantes y opresivas, articulados éstos con una fuerte impronta moralista. Como dice Sasturain, López es "mediocre, su puertita es una salida, no una solución" (1995: 209). Altuna la considera:

> una historieta humorística porque los hechos que vivía el personaje tenían humor, pero éste era amargo, a veces negro. El único sentimiento noble que podía despertar era la piedad. La conducta de López era bastante despreciable por su permanente huida de la realidad y de los problemas. Igual creo que tenía momentos en que se debía sonreír ante lo implacable que era el destino con él, tanto en la realidad como cuando se quería evadir (Entrevista en Díaz, 2004: 73).

Esta historieta fue una de las más emblemáticas de HUM® precisamente por la complicidad que generó el juego de dobles lecturas y por esa mezcla de sentimientos que despertaba en el

[201] El humor negro de la historieta fue cuestionado por los lectores cuando Rep tomó como protagonista para una de sus entregas al ex-integrante de *The Beatles* John Lennon, recientemente asesinado. Un pequeño debate al respecto tuvo lugar en el correo de lectores.
[202] Además, en 1978 Trillo obtuvo el premio *Yellow Kid* al mejor autor internacional que se otorga en el Festival de Historieta de Lucca, Italia.
[203] La mayoría de las historietas ocupaban una o dos carillas.

lector[204]. Se publicó hasta septiembre de 1981, cuando su dibujante se fue a vivir a España y se complicó su proceso productivo[205]. Su éxito llevó a que se reedite en libro y que fuera llevada al cine en democracia[206].

En julio de 1980, HUM® presentó "El Profesor Laposta", una historieta de Ángel que se publicó hasta la repentina muerte del humorista en mayo de 1982. La tira satirizaba la política económica de Martínez de Hoz y a los aliados del ministro gracias a los cuales se estaba imponiendo un nuevo modelo económico. El protagonista era un profesor cuyo apellido, "Laposta", remitía en el lenguaje coloquial y popular a "tener la justa" es decir, a saberlo todo. En la primera entrega, Laposta se presentaba y definía a sus interlocutores, los lectores de HUM®, a los cuales los dividió en dos tipos, por un lado, aquel al que económicamente le iba muy bien y, por otro, al empleado de comercio, profesional, estudiante que "tiene que hacer un vale para poder comprar HUM®" (H nº 39, jul. 1980: 25). A ambos les decía: "Les voy a explicar desde aquí como viene la mano en materia económica ¡pero ojo! Científicamente, sin medios pelos ni semiinteligencias, para acabar de una buena vez con esta tomada a la chacota del tema" (Ídem). La historieta apelaba a un argumento serio y comprometido con la realidad para justificar su razón de ser, su intención pedagógica ante un problema real. De ella, el lector no debía esperar mero entretenimiento. La crítica a la política económica y a los valores a los cuales estaba asociada que los humoristas de HUM® venían haciendo desde caricaturas, *cartoons* e historietas unitarias se reforzó con esta historieta.

El carácter serio de HUM® se extendió a la crítica y denuncia por falta de ética a ciertas profesiones liberales, como se expresó en dos historietas que comenzaron a publicarse juntas en diciembre de 1980. Sus protagonistas eran profesionales a la vez que arquetipos de la "viveza criolla" al servicio del poder y no de los subalternos. Una fue la historieta de Alfredo Grondona White en torno al doctor Piccafeces, un abogado que creaba o provocaba pleitos en beneficio propio. En el primer envío se sugería que Cascioli y la editorial fueron víctimas de Piccafeces,

[204] Esto se producía más allá de la intención de los autores, como señala Trillo al respecto: "Nuestra intención no fue ni la denuncia al orden imperante ni nada por el estilo. Nunca cuando escribí lo hice queriendo decir nada más acá ni más allá de lo que dije. Contar una historia fue mi propósito y no hacer ideología a través de ella" (Entrevista Vazquez, L. 2009).

[205] Altuna señala que "Toda la obra de 'López' la hice con Trillo viviendo yo en la Argentina, fue una labor absolutamente conjunta y consensuada por los dos. La autoría de los guiones fue de los dos, siempre. Cuando me viene Barcelona, al no poder trabajar juntos como lo hacíamos allí, dejamos de hacer 'Las Puertitas….' Y lo único que mantuvimos en producción fue 'El loco Chávez' pero con otro sistema de producción" (Entrevista en Díaz, 2004: 74).

[206] En junio de 1988, coincidiendo con los diez años de HUM®, se estrenó *Las Puertitas del Sr. López* dirigida por Alberto Fisherman, con guión de Máximo Soto, Carlos Trillo y Fisherman, basado en la historieta. Los intérpretes eran Lorenzo Quinteros, Mirta Busnelli, Katjia Alemann, entre otros. La producción estuvo a cargo de Víctor Bó.

quien habría convencido a una actriz de que les iniciara juicio por daño moral. Inicialmente la historieta no iba a tener continuidad, pero en marzo del año siguiente Grondona White retomó el personaje, aunque nunca dejó de hacer sus otras historietas unitarias. La otra fue "La clínica del Dr. Cureta. Oda Médica de Ceo y Meiji". Cureta se convirtió rápidamente en el arquetipo del profesional y empresario de la salud corrupto y sin escrúpulos, y en símbolo del avance en la mercantilización de lo que para muchos aún era un derecho social. La trama de la historieta y las denuncias presentadas como sátiras se mostraban verosímiles porque en efecto estaban basadas en datos y hechos reales. Su guionista, Meiji (Jorge Meijide), era médico y conocía personalmente las bambalinas de la profesión, lo que fue percibido por los lectores médicos, quienes en muchos casos acercaron sus experiencias y denuncias de situaciones irregulares en clínicas y hospitales a la redacción[207].

Por último, en "Los Superados", Viuti se rió de los intelectuales críticos. Desde septiembre de 1980 en la sección "Nada se pierde" comenzó a publicarse esta tira cómica que se burlaba de quienes pretendían intelectualizarlo todo, incluso los hechos más banales. Similar a su anterior tira "Los Avivados", era una sátira del sentimiento de superioridad y pedantería en boga en los primeros años setenta. HUM® fomentaba la inteligencia, la crítica y el compromiso pero éste debía ser sensato, debía estar anclado en la realidad, debía tener un fin noble. La crítica por la crítica misma, la reflexión por la reflexión misma, la risa por la risa misma no entraba para HUM® entre los valores a defender. Todo tenía un límite, había que saber encontrar el equilibro, el punto medio y a eso apostó la revista de Cascioli. De este modo, y más allá de las diferencias temáticas, estéticas y del tipo de risa que promovían, todas estas historietas tenían un trasfondo a la vez serio y humorístico. Ese carácter serio tenía una lectura politizada de parte de muchos lectores, debido a la reducida esfera pública en la cual circulaba la revista.

En cuanto a los textos escritos, en 1980 se consolidó la sección editorial. Desde la tercera página de la revista fue el espacio privilegiado de opinión destinado a persuadir, modificar o reforzar ciertas creencias o representaciones en los lectores a partir de la toma de postura frente a un tema y de su fundamentación. Como todo editorial, se interesó por la verosimilitud más que por la verdad y se caracterizó por tener una dimensión prescriptiva, es decir, por querer instaurar un deber ser y una moral. A lo largo de 1980 también se consolidó la sección de

[207] A partir de 1984, el dibujo de la historieta estuvo a cargo de Rep y en 1987, la historieta fue llevada al cine bajo la dirección de Alberto Fischerman, con guión de Meiji y Jorge Garayoa y las actuaciones de Gianni Lunadei, Camila Perissé, Juan Manuel Tenuta, Arturo Maly y Soledad Silveyra, entre otros. La productora fue Víctor Bó Producciones.

reportajes a personalidades de la cultura argentina a cargo de Moncalvillo. "Picadillo Circo" se enriqueció con más páginas y colaboradores, ya que a partir de enero de 1980 se sumó Jorge Garayoa y a partir de julio, Aníbal Vinelli[208], quien a partir de 1981 se destacó a cargo de la subsección "Cortes & confesión", dedicada a la censura cinematográfica. Garayoa también escribía notas que incluían una fuerte dosis de crítica social y costumbrismo y en las que se destacaban las miradas satíricas sobre las profesiones liberales; lo que complementaba a las historietas antes señaladas. En todos los casos, el compromiso político de HUM® incluía un compromiso moral, ya que las críticas por lo general resaltaban la falta de escrúpulos y ética profesional.

A las columnas de Gloria Guerrero, Alejandro Dolina, Aquiles Fabregat y Jorge Garayoa, se sumaron en diciembre de 1979 las de Amelita Arias y Guillermo Saccomanno y, a partir de mediados de 1980, las de Miguel Grinberg, Juan Sasturain, Juan Carlos Kreimer y Sibila Camps. Las procedencias de estos nuevos colaboradores eran diversas. Arias no era periodista profesional y se había acercado a la redacción como una lectora[209]. Amelita Arias se sumó a Guerrero como "Una nueva voz femenina" (H nº 25, dic. 1979: 54), y sus notas sobre temas sociales y costumbristas fueron una constante a lo largo ese año. Saccomanno provenía del mundo de la historieta, hasta el momento se había dedicado a escribir guiones para las editoriales Columba y Record; pero sus colaboraciones para HUM® fueron notas de opinión con sesgos literarios. A partir de octubre de 1980, inauguró la serie "Malos aires, Buenos Aires" que se extendió a lo largo de 1981. Por su parte, Sasturain provenía de la crítica literaria y en el último tiempo se había vinculado con la historieta, el humor gráfico y "todas las formas de la literatura de los medios de comunicación masiva" (H nº 38, jul. 1980: 39). Había colaborado esporádicamente con los diarios *La Opinión* y *Clarín*, con las revistas literarias *Los Libros*, *El Péndulo* y al momento de ingresar a HUM® era periodista de la recién lanzada revista cultural *Medios y Comunicación*. Su primera colaboración fue un reportaje al humorista Oski y que HUM® publicó a modo de homenaje póstumo[210]. El resto de sus contribuciones fueron notas

[208] Vinelli había sido jefe de espectáculos del diario *La Opinión* y escribía simultáneamente en la revista de rock *Zaff!!*

[209] HUM® recibía constantemente notas escritas por los lectores que esperaban que fueran publicadas. La mayoría de ellas quedaban inéditas; HUM® les informaba al respecto al final de la sección "Quemá esas cartas".

[210] Como recuerda Sasturain "Durante la dictadura, trabajé en Clarín hasta el '79. A partir del '78 volví a escribir, lo último que había escrito era en La Opinión en el '73. Empecé a escribir en el Suplemento de Cultura de Clarín, escribí sobre *El Eternauta*; pero no trabajaba en la redacción, era corrector y a veces me pedían artículos. Y ahí empecé a escribir sobre humor, sobre historietas. Salió la revistas *Medios y Comunicación*, entonces nos fuimos a trabajar ahí varios. Además, dábamos cursos de humor, todo de literatura nacional y popular, literatura marginal, sobre todo. Y en ese contexto, me voy a la Bienal del '79 a Córdoba, lo veo a Oski, le hago el reportaje, lo publico en *Medios y Comunicación* y el Tano Cascioli me llama y me dice 'a esa revista no la lee nadie¡ y me invita a publicarlo en HUM®" (Entrevista 06/05/2011).

de opinión sobre la cultura argentina y, a fines de 1980, inauguró una sección dedicada a la crítica de libros de autores nacionales que al año siguiente se llamó "Literatura Argentina '81". Con esta sección, HUM® sumó un nuevo espacio crítico serio dedicado a la literatura. Los antecedentes de Grinberg y Kreimer remitían al movimiento contracultural y al rock nacional de los años sesenta en el país. Grinberg publicó algunas notas aisladas sobre cultura y música, pero al poco tiempo pasó a dedicarse exclusivamente a *Mutantia*, emprendimiento editorial en el cual estaba asociado con Cascioli. Por último, Sibila Camps hacía tres años había iniciado su carrera periodística en *La Opinión* y a fines de 1980 se sumó a HUM®.

La incorporación más significativa al *staff* de redactores fue la de Claudio Bazán. Desde el alejamiento de Ácido Nítrico, no hubo en HUM® una columna dedicada a la actualidad económica. Esto cambió a partir de septiembre de 1980, cuando la revista le concedió dos carillas al economista Roberto Frenkel, quien firmó sus notas como Claudio Bazán. Frenkel se acercó a la redacción de HUM® a través de un compañero de terapia grupal, Michel Gaffré, quien trabajaba en la parte gráfica de la editorial y le comentó que estaban buscando alguien que escribiera de economía. Frenkel era un académico y asesor en temas económicos, licenciado por la Universidad de Buenos Aires, hizo cursos de posgrado de economía y sociología en Venezuela y estuvo en Chile como asesor del Ministerio de Economía y Hacienda y como investigador y profesor universitario durante el gobierno de Salvador Allende. En 1974 regresó a Buenos Aires y en 1977 ingresó como investigador al Centro de Estudios de Estado y Sociedad (CEDES) y como profesor en el Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES). A diferencia de Ácido Nítrico, que era un periodista y humorista que escribía sobre temas económicos, en este caso se trataba de un economista académico dispuesto a incursionar en la prensa de humor gráfico[211]. Ahora bien, lo hizo ocultando su verdadero origen académico tras el seudónimo. Hasta 1979, Frenkel había colaborado con la revista política *Línea*, emprendimiento editorial de un grupo nacionalista peronista que en su momento había apoyado a López Rega (Entrevista en Díaz, 2004: 69). Allí fue donde usó por primera vez el seudónimo y decidió mantenerlo, no por una cuestión de seguridad[212] sino más bien para separar al economista del periodista y porque "me pareció gracioso conservar el seudónimo, el personaje

[211] Frenkel recuerda que le dijo a Tomás Sanz y a Aquiles Fabregat que "nunca había escrito con humor sobre economía. Ellos me dijeron 'bueno, probá, si anda…'. Y me dijeron el tamaño del artículo, la pauta y me fui a mi oficina" (Entrevista en Díaz, 2004: 69)

[212] A Luciana Díaz le contó que no sentía que pusiera en riesgo su vida por colaborar con HUM® porque "Yo hacía cosas más arriesgadas. Hacía militancia política clandestina en el peronismo… yo en el '80 empecé a trabajar con [Antonio] Cafiero, que había organizado el Movimiento de Unidad, Solidaridad y Organización, que era una especie de renovación del peronismo, cuando la actividad política era ilegal. (…) Yo en HUM® básicamente me divertía… pero bueno, era una forma de expresión también" (Entrevista en Díaz, 2004: 71).

ese que me había inventado. No por HUM® sino porque ya lo tenía y me había gustado la idea de escribir con seudónimo" (Ídem).

Claudio Bazán fue presentado como: "Un nuevo aporte al selecto elenco de nuestra publicación. Graduado en filosofía política y financiera, 'scholar' económico, verdadero lujo de las modernas ciencias sociales argentinas, Bazán recibió su diploma (…) y se vino para acá" (H nº 43, sep. 1980: 42). En su primera colaboración, Bazán reconocía que él era "economista, lo cual, casi a priori, supone cierta falla en el sentido del humor. (…) Dicho de otra manera, ¿qué tiene de graciosa la situación económica del país?" (H nº 43, sep. 1979: 42) pero justificaba su incorporación en HUM®, porque:

> la colección del Boletín Semanal [del Ministerio de Economía] encerraba un riquísimo material humorístico, una inagotable mina de 'gags', chistes, malentendidos, ridículos, dobles sentidos y toda la gama de trucos que despiertan la hilaridad del género humano (Ídem).

Precisamente, fueron esos documentos oficiales junto con las declaraciones públicas de los responsables de la cartera económica las principales fuentes de información sobre las cuales Bazán construyó sus análisis. La estrategia quedaba expuesta ante el lector y el censor. Los discursos y documentos oficiales, voces autorizadas, serían apropiadas de forma desviada para ser reinscriptas en una trama de sentido crítico. A su vez, Bazán apelaba a la ironía y a las metáforas burlonas para acercar al lector sus reflexiones serias y las novedades sobre el tema. Esta combinación entre comicidad y seriedad fue la característica distintiva de todas las notas escritas publicadas en la revista.

A la sátira económica y política expresada en *cartoon*s, caricaturas e historietas, HUM® sumaba las notas de opinión a través de las cuales buscaba ser reconocida como publicación seria. Con la incorporación de Frenkel y la inauguración de la columna de análisis económico, HUM® construía su identidad de revista satírica seria, crítica, comprometida con una esfera de la vida social que estaba siendo transformada sin consultar a la ciudadanía y en beneficio de intereses muy concentrados. La crítica económica era un modo de expresar la crítica política. HUM® desbordaba los límites que el género humor gráfico le imponía y comenzaba un paulatino proceso de transformación en revista política y cultural. Todo lo cual repercutió en un corrimiento hacia posiciones de mayor centralidad en el campo cultural y mediático.

Los textos escritos y las historietas que se incorporaron a HUM® en esta etapa, además de provocar distintos tipos de risa satírica y humorística, llamaban a la reflexión, criticaban el estado de las cosas y los sujetos que fomentaban y contribuían con ese orden. En otras palabras, texto e imagen avanzaban juntos y coherentemente en la profundización del carácter serio y

político en sentido apocalíptico de HUM®. Estos cambios en los contenidos y en el equipo de redacción de la revista se acompañaron con el crecimiento sostenido de la publicación. La cantidad de páginas editadas por número siguió en aumento: en abril de 1980, HUM® alcanzó las cien páginas y un año más tarde sumó veinte más. Las ventas de HUM® también continuaron su tendencia ascendente, Andrea Matallana sostiene que en 1980 la revista vendió dos millones de ejemplares (1999: 93); superó así a la revista *Somos* y estuvo muy cerca de alcanzar las ventas de *Esquiú Color*. Asimismo, el ascenso de HUM® contrastaba con la confirmación de la tendencia negativa de *Gente*, aunque la brecha entre ambas seguía siendo significativa (Ver gráfico 2). Las buenas ventas de HUM® favorecieron su consolidación y la de Ediciones de la Urraca en el campo mediático y editorial, como se verá en el capítulo cuatro de esta tesis.

HUM® se publicitaba en *Clarín*[213] y en otros medios, pero también incluía en sus páginas una original campaña contra el *readership*[214]**.** Ésta consistía en amenazantes y graciosos cabezales escritos por Aquiles Fabregat dirigidos a los lectores que prestaban la revista –"Tome precauciones: cierre bien el gas, no abra a extraños y no preste HUM®" (H nº 45 oct. 1980: 13) o "Al que presta revistas de humor, le crece la próstata" (H nº 61, jun. 1981 p.36)–; y a quienes la pedían prestada –"Pedir prestada una revista de humor es una demostración de miseria moral" (H nº 40, ago. 1980: 57) o "Leer HUM® de prestado es un acto blasfemo y hereje" (H nº 47, nov. 1980: 83)–. Finalmente, se advertía también a quienes leían la revista "de ojito", por ejemplo, en el transporte público: "Leer HUM® de ojito, provoca estrabismo y astigmatismo (H nº 47, nov. 1980: 89). También hubo una interpelación al canillita, quien se presumía leía la revista en su puesto de diarios, para que la ubique en un lugar privilegiado: "Sr. Canillita: su quiosco lucirá bellísimo si cuelga esta revista bien a la vista" (H nº 58. may. 1981: 24) o "Sr. Quiosquero: la revista HUM® trae buena suerte" (H nº 60, jun. 1981: 93).

El aumento en las ventas, en las cartas de los lectores que llegaban a la redacción y en las visitas a la redacción de algunos de ellos fueron el "termómetro" que tenían los editores de HUM® para saber que iban por buen camino (Entrevista a Tomás Sanz, 17/12/2010). Como

[213] Cascioli recuerda que recibía cartas de presos políticos que le pedían que en la publicidad de HUM® en *Clarín* pusiese la mayor cantidad de información posible porque si bien no les permitían el ingreso de la revista a las cárceles; sus familiares les envolvían las cosas que les llevaban en páginas del matutino tácticamente elegidas (en Pigna, 2008).

[214] El *readership* mide la cantidad de personas que lee un ejemplar de diario o revista además de quien la compra. Es decir, cuántas personas no compran ese diario o revista pero lo leen. Según Pascual Orellana del IVC, se trata de un estudio muy costoso que la mayoría de las empresas editoriales locales no acostumbran hacer. En el caso de HUM®, Cascioli y sus socios sabían de modo informal que el *readership* de HUM® era alto y esos cabezales apuntaban a transformar a esos lectores en compradores de la revista. A su vez, esos cabezales leídos en el marco del contrato de lectura creado por la revista diluían esas amenazas o malos augurios en una sonrisa (Entrevista a Enrique Vázquez, 18/05/2011).

recuerda Sanz, "La adhesión aparecía en las cartas… y empezamos a sentir algo muy lindo, el cariño en la gente, cosa que nos comprometía muchísimo. [Venía a la redacción] gente con tortas, con regalos, el que quería charlar, el que quería saber algo más" (H nº 221, jun. 1988: 61)[215]. En septiembre de 1980, HUM® anunció en su editorial "Estamos pegando el estirón pero no vamos a cambiar la voz" (H nº 43, sep. 1980: 3). Bajo la firma "Los irresponsables", decían nunca haber pretendido ser una publicación masiva ni "hacernos millonarios con ella. Empezamos sin publicidad, con el apoyo de unos pocos y las pálidas de muchos que nos auguraban una temprana desaparición" (Ídem). El éxito lo habían conseguido "sin apelar a los recursos fáciles que todos conocen" (Ídem). En efecto, quienes actúan según una postura apocalíptica no apelan a lo fácil sino a lo complejo y complicado, por lo cual superar con éxito "los escollos iniciales" se convierte en material susceptible de ser utilizado para construir un origen mítico, heroico e incluso humilde. De este modo, se comenzó a construir el pasado heroico de la revista. Si bien no era mentira lo que se anunciaba, se lo traía a colación en tanto se consideraba que sumaba capital simbólico al presente de la publicación. HUM® había surgido como una salida laboral para el grupo inicial de humoristas y siempre jugó según las reglas del mercado y del campo editorial. En 1980, consideraban haber alcanzado la etapa más difícil, "la pubertad", gracias al apoyo "incondicional de miles de lectores" que les permitió:

> decantar el material, mejorar el producto, aumentar el número de páginas. Y también ha posibilitado el acercamiento de un puñado de empresas avisadoras, que confían en nosotros a despecho de algunas prédicas insidiosas de sectores interesados que intentan hacernos parecer como marginales (H nº 43, sep. 1980: 3).

La publicidad fue un problema para HUM®. Su ingreso a la revista expresó la contradicción de asumirse como "integrado-apocalíptico" ante la cultura de masas. En el número de junio de 1980, HUM® debió justificar ante sus lectores su incorporación. Una publicación que criticaba y satirizaba el avance en las mercantilización de las relaciones sociales no podía evitar los cuestionamientos de parte de los lectores que habían creído en aquella postura y que veían en la incorporación de anuncios publicitarios una traición. También debía aclarar su posición frente a los anunciantes, si quería sumarlos, ya que para algunas empresas avisadoras la postura crítica de HUM® era motivo suficiente para mantenerse alejadas de ella, más allá del éxito ventas que estaba teniendo. HUM® reconocía que necesitaba

[215] Alfredo Grondona White aludió a estas visitas en la serie "La redacción más visitada del mundo" (H jul. 1981: 48-49), la cual se presentaba: "No sabemos a ciencia cierta cuál es la causa. Pero lo real es que nos llueven visitantes de todo tipo, laya, pelo, edad, sexo y condición social, como si en esta redacción regalaran dólares. La cosa no nos molesta en absoluto, pero a veces nos sugiere ideas humorísticas. Si usted se encuentra reflejado en esta galería, sepa disculparnos" (Ídem).

de anunciantes pero aclaraba su criterio de selección de los mismos. La revista se adjudicaba reivindicar la honestidad como valor y la capacidad de diálogo "con todos y cada uno" (H nº 36, jun. 1980: 3). Valores que como su independencia periodística, decían, no serían afectados con la incorporación de un "departamento publicitario" a su redacción ni por haber aceptado avisos en sus páginas; y explicaban que para una pequeña editorial, los anunciantes significaban estabilidad económica y para ellos, "la certeza de seguir en el camino de la superación. Pagando más las mejores colaboraciones, aumentando páginas, elevando el nivel de la impresión" (H nº 43, sep. 1980: 3). Así proclamaban que "No somos ni seremos nunca, felizmente, periodistas mercenarios. Y nos seguiremos reservando el derecho de rechazar cualquier promoción paga de hombres, empresas u objetos que no nos inspiren confianza" (Ídem) y se distanciaban de quienes "cambian de ideas y archivan la dignidad cuando la buena vida les hace una caída de ojos" (Ídem). También se diferenciaban del resto de la prensa al señalar que eran la única revista argentina que no incluía "material de relleno" y, si lo normal para una revista era destinar un veinticinco por ciento a la publicidad, en HUM® alcanzaba "un quince por cierto para el inmediato agregado de páginas" (Ídem). De esta manera, HUM® buscaba congeniar sus intereses comerciales con su *nosotros*, con la identidad que había estado construyendo y que demostraba señales de éxito y reconocimiento. La postura de la revista con respecto a los anunciantes permitía explicitar aspectos de su propuesta de lectura y destacar sus propiedades distintivas en el campo editorial y mediático.

Aclaradas estas cuestiones con los lectores[216] y debido a que no lograba atraer la cantidad de anunciantes que quería y a un problema que tuvo con sus socios comerciales de Cielosur S.A. –los señores Portal y Alpellani–[217]; Cascioli decidió afiliar HUM® al Instituto Verificador de Circulaciones (IVC). Desde *Satiricón*, ninguna publicación de humor gráfico se había afiliado a esta institución privada cuya auditoria de las ventas tiene como objetivo

[216] O por lo menos así lo establecieron los editores de la revista, que sancionaron a un lector que les reprochó ser unos "comerciantes ¿de qué otra forma se puede llamar a quines venden una revista con más de diez por cierto de su superficie ocupada por avisos pagos?" publicando su carta en la sección "La cartita tontuela de la quincena" bajo el título "Lector ligeramente despistado" y con la siguiente respuesta: "¿Qué pretendés de nosotros? ¿Qué les digamos a los avisadores que hemos decidido regalar los espacios? ¿O que les digamos que no les publicamos nada?" (H nº 55, mar. 1981: 25)

[217] Nora Bonis reconoce que "Había manejos que no eran claros. Andrés estaba todo el tiempo entretenido en la producción y los otros manejaban toda esa masa infernal de guita a gusto y piacere sin rendirle cuentas (…) Saco de acá para allá, se arma un quilombo espantoso entonces ahí nos exponen y le devuelven a Andrés. Le devuelven plata que era mucha guita. Porque imaginate que era una cosa sostenida de vender todos los meses". Oche Califa agrega: "Para una economía en la que no se tiraba ni la punta de la goma de borrar, una editorial de pocas personas donde que empezó a haber plata y después empezó a haber más plata. Entonces una vez Andrés quiere hacer algo y le dicen que no, que no hay plata, entonces Andrés dice '¿cómo que no hay plata? bueno mostrame los papeles'. Va alguien a ver y se da cuenta que estos socios estaban usando la plata de Andrés para Cielosur. O sea que habían mezclado todo" (Entrevista 20/05/2011; Enrique Vázquez tiene una versión similar, entrevista 18/05/2011).

favorecer el acercamiento de anunciantes. En el caso de HUM®, Cascioli quería cumplir ese objetivo así como también ejercer un control externo sobre sus socios en la editorial.

El crecimiento de HUM® no pasó desapercibido en el interior del campo editorial y periodístico. En noviembre de 1980, HUM® declaró su editorial "antibélico" y jugando con una célebre frase de la contracultura norteamericana de los años sesenta decía "Hagamos el humor, al tiempo que la guerra" (H nº 46, nov. 1980: 3). Mediante esta contradicción, HUM® expuso las luchas simbólicas que la tenían como protagonista en el campo mediático y cultural. Sin definir concretamente a su enemigo, los editores de HUM® hicieron en aquel editorial un alegato a favor del humor y de su compromiso con la realidad, en el cual quedó expuesta la estructura de sentimientos que la revista condensaba. La publicación se definía comprometida y no evasiva, "Hacer humor no es agarrar la pala, cavar un pozo y meter la cabeza" (Ídem). No obstante, ese compromiso tenía sus limitaciones porque "ironizar con alguna gracia sobre las cosas que pasan tampoco lleva la pretensión de solucionar nada o clavar una pica histórica y arrogante en el nudo de los problemas que estrangulan al mundo" (Ídem). La revista respondía a quienes le reprochaban la falta de compromiso como a quienes la acusaban de estar embanderada con alguna causa: "Exigirle al humor que asuma la responsabilidad de quien gobierna o decide es tan injusto como acusarlo de obrar bajo el conformista lema: 'Total, para amarga está la vida, señora'" (H nº 46, nov. 1980: 3). Implícitamente, los editores estaban rehabilitando una tercera posición alternativa, un punto medio entre la evasión y un compromiso militante. Ampliando la definición de sí misma, se agregaba:

> No llenamos ninguna 'función', en una época en que todo pareciera ser, obligadamente, pensado como para cumplir con rígidos 'cómo' y 'para qué'. (…) Pero el humor, a lo sumo, sólo adquiere sentido 'funcional' o clarificador en manos de sus destinatarios, a través de la elaboración personal y el grado de identificación del lector con el mensaje que recibe (Ídem).

HUM® involucraba a los lectores para justificar los efectos políticos que producía; lo cual puede ser considerado como un recurso para desligarse de responsabilidades y depositarlas en una masa anónima, pero lo cierto era que su contrato de lectura se construía a partir de material textual y visual que le exigía al lector un significativo esfuerzo interpretativo, con lo cual los lectores estaban involucrados realmente.

2. 1981-1983: Consolidación del contrato de lectura de HUM®

> Algo es indiscutible: la protesta latente que hemos canalizado a través de HUM®, para algunos se ha convertido en peligrosa oposición. O en **oposición**, simplemente, lo que para el Poder es sinónimo de **peligro** y no de opinión distinta.
> HUM® nº 94, noviembre de 1982

> HUM® no se prenderá del brazo de ningún gobierno (…) Tradicionalmente (…) el humorismo político agudo y crítico, ha sido 'enemigo' del poder. Lo que está por verse – y no por parte nuestra- es hasta qué punto esa 'enemistad' va a mantenerse en los límites de una sociedad democrática y civilizada.
> HUM® nº 113, septiembre de 1983

Consolidación del perfil serio y político (marzo 1981- julio 1982)

En marzo de 1981, se produjo el recambio presidencial, Videla cedió la Presidencia de la Nación al general Roberto Viola, designado por la Junta Militar en 1980. También abandonó su cargo el ministro de Economía Martínez de Hoz en medio de una severa crisis económica. Estos cambios generaron expectativas de cambio en la sociedad argentina las cuales coexistían con una generalizada desconfianza y con pronósticos pesimistas y realistas sobre las posibilidades concretas de realización. En todo caso, la coyuntura del recambio presidencial fue, como en su momento el Campeonato Mundial de Fútbol, una nueva grieta en la coraza impuesta por el régimen militar o mejor dicho, la profundización y ramificación de aquella en un sentido que sería irreversible. Y HUM® como en aquel entonces, percibió la distensión y generó algunos cambios que dieron inicio a una nueva etapa[218].

En medio de ese contexto, HUM® volvió a ofrecer en su editorial una definición de sí misma en respuesta a las acusaciones que recibió de otros medios de prensa, las cuales desacreditó como expresión de intolerancia. En otras palabras, en un contexto sociopolítico entendido como auspicioso, HUM® volvía a exponer la lucha simbólica en el interior del campo periodístico y mediático. Esta vez definió a sus contrincantes: la revista *Línea* afín al peronismo de derecha y los exponentes de la prensa católica y conservadora, la revista *Cabildo* y el diario de Bahía Blanca *La Nueva Provincia*. Si en sus caricaturas de tapa HUM® usaba lo cómico como un arma contra las publicaciones periódicas de interés general dominantes, en sus

[218] En marzo de 1981 aludían a los cambios generados con motivo de la asunción de Viola y señalaban que "Para nosotros, la etapa nueva comenzó hace dos números. Ciento veinte páginas no son fáciles de llenar sin apelar a rellenitos, cosa que jamás haremos" (H nº 55, mar. 1981:21).

editoriales confrontaba con enemigos menos poderosos en el campo editorial. Se trataba de una prensa marginal en términos de tirada aunque con una línea política clara, de derecha ortodoxa.

La revista *Cabildo* había acusado a HUM® de "subversivos y marxistas"; *Línea* de "comerciantes" y "oficialistas" y *La Nueva Provincia* decía que los jóvenes leían HUM® como muestra de su nihilismo. Para los realizadores de HUM® esto era expresión de intolerancia, el humor era "a la vez crítica, opinión, ironía, razón, locura, arte, pensamiento, rebelión, resignación, descarga. Y no es, por separado, ninguna de esas cosas en particular" (H nº 54, mar. 1981: 5). Y explicaban que la revista era obra exclusiva de humoristas, "No por políticos, ni por luchadores sociales, ni por cronistas mercenarios. Tampoco por literatos, plásticos o intelectuales entre comillas", y como tales:

> alaban lo que creen bueno y atacan lo que suponen malo con sus únicas armas: la máquina de escribir y el plumín. Nuestro equipo extrañamente heterogéneo, tiene una sola bandera: la del HUMOR. Y tal vez sea por eso que provoca confusiones de ciertos sectores que –ellos sí– están definidos a favor de determinada corriente (Ídem).

Este alegato que jerarquizaba al humor como modo legítimo de expresión, finalizaba diciendo:

> *Esta es la redacción donde todo se discute, donde todas las opiniones caben, donde no se desprecia ni se veta irracionalmente la opinión de nadie. Un lugar donde la intolerancia es una palabra en el diccionario. Y ya quisiéramos todos nosotros –y seguramente gran parte de nuestros lectores– que todo el país fuera así*. Para terminar: en HUM®, ni oficialistas, ni anti-oficialistas: *humoristas* (Ídem. Con itálicas en el original).

A diferencia del editorial de fines de 1980, en este caso se llevó a cabo una jerarquización del género, el humor era colocado en un nivel superior al de otros productos del mercado; a la vez que se sentaba posición de modo más explícito que en aquel entonces. Como *Satiricón*, HUM® era ubicada como un tercero; pero a diferencia de aquélla, el contenido de la fórmula era distinto. Por entonces, "ni blanco ni rojo sino de libre cabeza"[219] aludía a una posición frente a las opciones dictadura/revolución, capitalismo/socialismo, violencia política de derecha, estatal y paraestatal por un lado o de izquierda, de las organizaciones guerrilleras, por otro. Y la tercera posición reivindicaba, de alguna manera, un liberalismo entendido en el sentido clásico inglés, reivindicativo de las libertades individuales. En el editorial de HUM® quedó expuesto, por un lado, que a los oficialistas se contraponía una variante que se definía negativamente, los "anti-oficialistas", es decir, no había *otra* opción sino una mera negación de aquello existente. La alternativa era la tercera opción que la revista ofrecía: el humor, definido en los términos antes mencionados. En la situación de dictadura y de clausura del espacio público, HUM® expresaba la politización de la cultura a la vez que se declaraba apolítica. Se ofrecía como una alternativa

[219] Véase capítulo 1 de esta tesis.

a lo "oficial" y a lo "anti-oficial", que se distinguía por ser un espacio de tolerancia y de respeto mutuo en el cual el intercambio de opiniones era visto como algo deseable y positivo. HUM® se erigía como ejemplo de tolerancia.

Esta reivindicación de la identidad de humoristas parecía negar la politización que había adquirido la revista después de un año de hacer sátira política con asiduidad. La estrategia parecía ser a mayor politización de la revista, mayor fortalecimiento de la identidad de humorista, es decir, una identidad anclada en la cultura. Ésta era un escudo tras el cual los realizadores de HUM® se defendían de acusaciones, amenazas y presiones al mismo tiempo que en esa imprecisión aglutinaban a un amplio espectro de identidades políticas previamente establecidas y enfrentadas entre sí. Ahora, ¿quiénes eran los "anti-oficialistas"? Parte de la respuesta estaba en el *cartoon* de Langer que acompañaba el mencionado editorial y que satirizaba a la Unión Cívica Radical, en particular, al sector de Balbín, la UCR del Pueblo. Se le criticaba no haberse renovado, no dar lugar en sus cúpulas a las nuevas generaciones.

En reacción a la acusación del diario bahiense, en marzo de 1981, Gloria Guerrero inauguró "Las páginas de Gloria", sección dirigida a los jóvenes, dedicada a la música rock. En su presentación se explicaba que surgía del reclamo de Guerrero "por tener 'su página exclusiva'", y que ésta sería "Un rincón para comunicarles pálidas y entusiasmos a sus coetáneos" (H n° 53, mar. 1981: 93). Sin hacer alusión a *La Nueva Provincia* ni a los fracasos editoriales de *Rock SuperStar* y de *Hurra*[220] y recurriendo a la estrategia que había usado al momento de sumar a Guerrero al *staff*, optaba por integrar sus temas en HUM®. También apeló a la misma justificación al momento de presentar la sección ante los lectores, esto era reconocer la distancia generacional que había dentro de la redacción[221]. Se delimitaba un "nosotros" cuyas características eran ser serio, adulto, que no entendía de música rock ni de cuestiones juveniles y un "ellos" con el cual se establecía un vínculo a través de Gloria Guerrero. Desde los primeros años de la dictadura militar, el movimiento del rock construyó su identidad apelando a un "nosotros" cuyas actividades predilectas eran ir a recitales y escuchar discos en grupos de amigos. Estas prácticas, como señala Pablo Vila, remitían a un "adentro", estaban asociadas a "la paz, la libertad y la participación" (1985: 87) y se contraponían al "afuera", a un "ellos" que era "la violencia" y el discurso que equiparaba rock a subversión y advertía sobre los "jóvenes

[220] En el apartado siguiente se analiza *Hurra* en el marco del proyecto editorial de Ediciones de la Urraca.

[221] "La gente seria y madura de la redacción, que ya la había confinado a un lejano sucucho para evitar casetes a todo volumen y las conversaciones esotéricas mantenidas por la Guerrero con sus extraños visitantes, se resistió a aquel pedido con firmeza. (…) Gloria venció al fin y a los veteranos responsables de la publicación –que de todo esto no entienden una pepa– no les queda otro arbitrio que aclarar que sus opiniones, exabruptos, acusaciones, lamentos, elogios y delirios vertidos aquí de hoy en adelante, corren por cuenta de la impetuosa y joven periodista. Sólo resta desearle que cultive su quintita con felicidad" (H n° 53, mar.1981: 93).

sospechosos". Con "Las páginas de Gloria", HUM® oponía *su* "nosotros" –que no era el del Proceso ni el de sus aliados civiles– a los jóvenes y al rock. HUM® alentaba la articulación de dos generaciones y de dos ámbitos de la cultura –la prensa humorística y la música rock– que más allá de sus características e identidades específicas tenían en común su rechazo al Proceso, a sus aliados civiles y al mercado en tanto regulador privilegiado de las relaciones sociales. La masificación y politización del rock ocurridas en aquel entonces obtuvo de parte de la dictadura militar mayor represión, en cambio, HUM® optó por su reivindicación, por la difusión de aquella música, de sus interpretes y por la conformación de una manera alternativa de ser joven contraria a la oficial, la oficialista y la ofrecida por las industrias culturales dominantes. En "Las Páginas de Gloria" se publicaron inicialmente notas de opinión sobre los recitales y las novedades discográficas de grupos e intérpretes nacionales y extranjeros. Luego, se sumaron entrevistas a los músicos más destacados del rock local y sudamericano. La incorporación de estos temas en HUM®, una revista que ya tenía delineado su perfil serio, legitimaba al rock. El movimiento rock, su música y su gente debían ser tomados culturalmente en serio.

Junto a "Las páginas de Gloria", se inauguró también la sección de crítica musical "Los Rayados de HUM®" en la cual Gloria Guerrero, Aquiles Fabregat, Juan Sasturain y Sibila Camps –quienes "no son del todo estúpidos y carecen de zanahoria en la oreja" (H nº 54, mar. 1981: 94) – comentaban las novedades discográficas "interesantes" que llegaban a la redacción. Si "Picadillo Circo" informaba y criticaba las novedades en el campo de la gran producción mediática, y Sasturain tenía una columna sobre crítica literaria; a principios de 1981 sumaba una sobre música. La revista ampliaba sus espacios de injerencia, consolidando su tendencia a desbordar los límites de una publicación de humor gráfico clásica.

Paradójicamente, definirse expresamente como "ni oficialistas ni anti-oficialistas: *humoristas*" dio lugar a cambios en los contenidos, en el *staff* como así también en el peso del carácter periodístico de la revista, más que a sostener una propuesta editorial consecuente con tal definición de prescindencia política. Las modificaciones en el contrato de lectura se debían a la nueva coyuntura política que el recambio presidencial auguraba. Así como el Campeonato Mundial de Fútbol había sido una primera grieta en la férrea dictadura militar; la asunción de Viola, un "moderado" con intenciones aperturistas, en reemplazo de Videla fue vista como una nueva oportunidad para profundizar aquellos resquebrajamientos y volver a tantear los límites del Proceso. En efecto, HUM® consideró que había alcanzado la "pubertad", aún en una etapa expansiva se mostraban dispuesta a asumir el desafío de ir por más. Pero los cambios se hacían con cautela, por temor a las reacciones y la incertidumbre que imperaba. No obstante, mientras HUM® como revista evitaba definirse políticamente, su director Andrés Cascioli y su secretario

de redacción Aquiles Fabregat de alguna manera lo hacían. Sus firmas aparecieron en una importante solicitada publicada en *Clarín* el 30 de marzo de 1981, en la cual se solidarizaban con quienes reclamaban la aparición y libertad de sus hijos y familiares, que venían siendo detenidos y perseguidos por el gobierno[222]. Si bien ésta no era una definición político-partidaria, sí exhibía el compromiso y la toma de posición frente a un tema político que polarizó a la sociedad argentina como era el de los desaparecidos.

El crecimiento de HUM® y su corrimiento hacia posiciones de mayor centralidad en el campo de la gran producción cultural y mediática no sólo fue percibido por la prensa conservadora católica. También la gran prensa dio cuenta de esta presencia como un fenómeno que no podía ignorarse. A lo largo de 1981, Cascioli fue entrevistado por distintas publicaciones para hablar de HUM®. *Radiolandia 2000* le hizo un reportaje durante ese año (26/06/1981), la siguieron *Siete Días* (nº 751, 4/10/1981) y la revista dominical del diario *Clarín* (11/10/1981). La propuesta editorial de la revista no sólo quedaba expuesta en sus páginas sino que se difundía a través de estos otros medios. De hecho, *Clarín* con su nota procuraba responder a si el humor era "escapismo" o "valentía" y la revista de Cascioli quedaba ubicada en la segunda categoría[223]. No obstante, este no fue el único tipo de recepción de HUM® entre sus pares de la prensa periódica. La revista *Tal Cual* de la editorial Perfil, por ejemplo, optó por burlarse de HUM®. En su número 75 del 22 de mayo de 1981 titulaba una nota "Las revistas de humor son muy aburridas" y revelaba un supuesto estudio del doctor "L. M. Hurra-Ka" de la "Universidad de Entebbe" de Uganda cuyas conclusiones eran que "pretendiéndose humorísticas son las publicaciones más aburridas". HUM® reprodujo la nota en la sección "Nada se pierde" haciéndose cargo de la humorada y comentaba irónicamente: "parece que los africanos nos han radiografiado a la perfección" (H nº 60, jun. 1981: 9). Efectivamente, la "seriedad" y el compromiso político podía ser para muchos algo aburrido y HUM® iba avanzando en ese sentido, dejando cada vez menos espacio para una risa no comprometida, es decir, para reírse

[222] La solicitada exigía el cese de la persecución, la aparición con vida de personas desaparecidas; la restitución de la libertad a los detenidos por razones políticas y gremiales y el cese de la censura y toda limitación a la libertad de expresión, de reunión y de acceso a la educación y la cultura. También adherían: Adolfo Pérez Esquivel, monseñor Miguel Hesayne, Alicia Moreau de Justo, Jorge Luis Borges, Hebe de Bonafini, Ernesto Sabato, Oscar Alende, Marta Lynch, Inda Ledesma, Alfredo Bravo, Dalmiro Sáenz, Federico Storani, Jorge Asís, Antonio Sajonia, Emilio Mignone, padre Luis Farinello, Paulino Niembro, Luis Gregorich, Abelardo Castillo, Luis Zamora, Jorge Abelardo Ramos, Santiagno Kovadloff, María Esther de Miguel, Néstor Vicente, monseñor Jorge Novak, Jorge Rivera López y Osvaldo Dragún, entre otros (*Clarín* 30/03/1981).

[223] Cascioli reconocía "de pronto, me encuentro con una revista más seria de lo que quisiera, o de lo que quería en un principio. HUM® fue concebida, como su nombre lo indica, como una revista de humor, y de pronto me encuentro con una revista casi política. esto se debe a que está cubriendo espacios que no se cubren de otra forma. El humorista se está transformando en un periodista que en lugar de escribir dice, a través del chiste gráfico, cosas importantes, y representa de alguna manera al hombre de la calle" (*Clarín* revista, 11/10/1981: 5)

por reírse nomás. En todo caso, HUM® no pasaba desapercibida para la prensa dominante. Más allá de cómo estos medios la juzgaran y la clasificaran, hablaban de ella y eso alcanzaba como reconocimiento dentro del campo. Pero éste también se tradujo, por un lado, en el acercamiento de periodistas y productores culturales que compartían con ella la postura apocalíptica ante la cultura bajo el Proceso. Por otro, en la ampliación del círculo de lectores, que se producía tan gradualmente como los cambios en el contrato de lectura. A lo largo de 1981, HUM® se consolidó como una publicación seria y con compromiso político además de alcanzar una posición central en el campo de la gran producción cultural y mediática a partir de transformar su punto de vista apocalíptico en una posición alternativa en dicho espacio. Expresaba de este modo el proceso de objetivación de una estructura de sentimientos emergente, que privilegia valores como la tolerancia y la libertad.

La consolidación del perfil serio y político de HUM® se produjo con la inauguración de la sección "La columna seria" a cargo de Norberto Firpo, experimentado periodista que había colaborado con *Tía Vicenta* en los años sesenta, luego, fue director de la revista *Siete Días* y por ese entonces era colaborador del diario *La Nación*. Se trataba de una persona con trayectoria y que más allá de colaborar en un diario tradicional y afín en muchos aspectos al Proceso, como era *La Nación*, optó por no usar seudónimo. Su columna consistió en una nota de opinión crítica sobre la situación de la cultura nacional, para lo cual apeló al uso de ironías y metáforas. En ella, Firpo desplegó una postura apocalíptica coherente con la propuesta editorial de HUM®. Dicha consolidación también se plasmó en el cambio en el perfil de quienes eran entrevistados por Mona Moncalvillo. La bisagra fue el reportaje realizado al escritor e intelectual Ernesto Sabato en marzo de 1981; quien explicaba en general rechazaba los reportajes, salvo cuando se trataba de coyunturas en las cuales estaba en juego "la suerte del país" porque ahí no sólo decía tener el derecho sino el deber de opinar (H nº 55, mar. 1981). En este caso, no sólo se estaba ante una de esas circunstancias sino que había elegido a HUM® para difundir su opinión, transfiriéndose mutuamente su capital simbólico acumulado.

Este reportaje fue seguido por la inauguración de los reportajes a dirigentes político-partidarios. El primer entrevistado fue el empresario y entonces referente del partido justicialista César Cao Saravia, y unos meses después le siguió Ricardo Alfonsín, líder del Movimiento Renovación y Cambio de la UCR. Esta ampliación del círculo de entrevistados, a la cual luego se sumaron líderes sindicales y sociales, incluyó a exponentes de diversas líneas políticas y partidarias y no significó dejar de reportear a los referentes de la cultura. Al contrario, Moncalvillo entrevistó a las principales figuras de la cultura argentina que estaban censuradas, prohibidas o "desaconsejadas", es decir, estaban inscriptas en listas negras o habían sido

perseguidas y vivían en el exilio. Uno y otro tipo de entrevistados se alternaron en HUM® hasta principios de 1982 cuando se publicaron dos reportajes por número. HUM® ofrecía sus páginas serias a los dirigentes político-partidarios, quienes después del chiste de Langer que acompañó al editorial de marzo de 1981 no volverían a ser caricaturizados hasta las elecciones de octubre de 1983. La publicación redefinía los blancos de su sátira y los dirigentes partidarios pasaron de ser "enemigos" a ser parte del grupo de los "amigos".

El punto más significativo en el proceso de politización de HUM® ocurrió en mayo de 1981 con la incorporación al equipo de redacción del periodista Enrique Vázquez y la inauguración de una columna de análisis político. Según anunciaban:

> Muchos nos piden perentoriamente una definición política. Para esclarecer estos temas y nuestra posición, incorporaremos hoy a la redacción a Enrique Vázquez, que más que de analista político tiene nombre de cantor de tangos. Así escribe, también. Bien, empezamos a definirnos. Nadie va a entender nada, pero eso suele pasar con muchas definiciones (H nº 58, may. 1981: 30).

De esta manera, HUM® finalmente se hacía cargo de su politización. El clima expectante que el recambio presidencial generó, la rápida decepción por el mismo que ponía en evidencia la crisis en el interior de las Fuerzas Armadas, la ofensiva de los "duros" de las Fuerzas Armadas contra Viola y de la tecnocracia liberal contra su ministro de economía, Lorenzo Siguat; sumado a los rumores en torno a la conformación de la Multipartidaria[224] que irrumpió públicamente en junio de 1981, generaban un momento propicio para asumir el desafío de inaugurar una columna política fija a cargo de un especialista en el tema.

Enrique Vázquez era un periodista joven, tenía 28 años, pero con notoria trayectoria y buenos contactos con el campo de la política. Vázquez nació en Córdoba, estudió Ciencias de la Información en la Universidad Nacional de Córdoba y, entre 1973 y 1976, estudió Ciencias Políticas en el *Uxbridge College* de Inglaterra. De regresó al país, Vázquez entró a trabajar en *La Opinión* y de ahí paso a la revista *Somos*, de Editorial Atlántida, donde fue colaborador e incluso secretario de redacción[225]. Alejandro Dolina fue quien lo presentó a Cascioli en una

[224] La Multipartidaria fue un acuerdo interpartidario promovido por la UCR, aunque inicialmente se esperaba que fuese una multisectorial "con la intención de plasmar una convocatoria plural [incluía a las Fuerzas Armadas] y con el propósito de *no convertirla en un polo cívico de oposición antidictatorial*" (Quiroga, 2004: 240. En itálicas en el original). El objetivo era crear un "escenario de transacción en donde se sentaran las *bases de la transición democrática*" (Quiroga, 2004: 241. En itálicas en el original).

[225] Según Enrique Vázquez: "es cierto, trabajé ahí ¿dónde sino iba a trabajar? (…) el único medio que me parecía afín a mí era *La Opinión*. Voy a *La Opinión*, acababan de despedir a todo el personal del diario *La Tarde*, había un excedente de ciento por ciento de periodistas y sin embargo me toman, y ahí me doy cuenta que puedo llegar a ser buen periodista en la vida, porque me toma el propio Jacobo Timerman, trabajo ahí y mi jefe de la sección donde yo trabajo, en política internacional, me dice 'están por sacar una revista nueva en Atlántida, me han pedido a mí que sea el jefe de redacción, vos manejas varios idiomas, venís conmigo (…) *La Opinión* está por cerrar y acá vas a ganar el triple de lo que te pagan acá', listo. Yo tenía dos hijos, yo me case a los 19 años y (…) tenía que

comida de fin de año de la redacción. Cascioli recuerda que le dijo ser "un fanático de la publicación que quería estar presente" (Cascioli en H nº 221, jun. 221: 61). Según Vázquez, su ingreso fue sin un acuerdo previo, "fue simplemente de 'si querés escribir algo escribilo y vemos si lo publicamos'…y lo publicaron"[226] (Entrevista 18/05/2011). Como con Firpo, HUM® ya no apelaba a periodistas que se estaban iniciando en la profesión o con escasos antecedentes o que los ocultaban bajo un seudónimo. Se trataba de un periodista autorizado que firmaba con su nombre real, aunque hubo ocasiones en las cuales recurrió al seudónimo Rodrigo M. Segurola. Vázquez provenía de la prensa oficialista, del mundo de los "integrados". Era alguien que conocía de cerca al Proceso (o más de cerca que los demás colaboradores de HUM®) y de adentro a la prensa afín a éste. Sin embargo, las opiniones vertidas en sus notas se acoplaron perfectamente a la propuesta editorial de HUM®: por un lado, eran críticas hacia la dictadura militar y acompañaron el proceso por el cual el retorno a la democracia se presentó como la única alternativa y se presionaba para que así fuera; por otro, recurrieron a la misma estrategia expositiva que las columnas de Bazán y Firpo; ironías y metáforas se combinaban con la información seria, haciendo más amenas estas notas y reforzando su carácter crítico.

La incorporación de Enrique Vázquez a HUM® representaba implícitamente un nuevo aspecto de la migración del sentido y la legitimidad en el Proceso. Más allá de las razones personales de Vázquez para colaborar en una u otra publicación[227] y del cambio en el modo de concebir la dictadura militar que expresaban sus notas; su pasaje de *Somos* a HUM® representaba la perdida por parte de ciertos sectores de clase media de su confianza en las Fuerzas Armadas y en sus propuestas de orden. Enrique Vázquez representaba al migrante, aquél que había apoyado al Proceso en sus inicios y que en 1981 ya no lo hacía. A su manera, en 1978 Cascioli y HUM® habían representado lo mismo con respecto a sus más inmediatas antecesoras, *Satiricón* (en su segunda etapa), *El Ratón de Occidente* e incluso *Tía Vicenta*. Muchos de sus integrantes del equipo de redacción venían de formar parte de estas revistas, que se habían mostrado expectantes y tolerantes con el Proceso en sus inicios[228]. Más allá de sus limitaciones y ambigüedades, HUM® no fue complaciente, se mostró distante y crítica con

bancar esa situación y la verdad sí, trabaje en *Somos* porque pensé que iba a ser otra cosa, no lo fue, se cagó la vida el propio director con eso, fundió un proyecto que podría haber sido muy bueno" (Entrevista 18/05/2011).

[226] Sergio Peréz Fernández, diagramador de HUM®, recuerda en términos similares el ingreso de Vázquez a la redacción (Entrevista 24/06/2010).

[227] Enrique Vázquez explica que "Me echaron, y cuando me echan los Vigil me acusan de comunista, y yo era comunista, yo tenía la cédula como Luis Alberto Frontera, que está vivo, con Alberto Catena que está vivo, eh… íbamos a la agencia TASS a recibir línea, nos la bajaba Isidoro Gilbert que era el corresponsal de TASS y un ruso que nos hacia traducir la línea, y tratábamos de que las ideas se transmitieran, esas cosas, lo detectaron, nos hicieron mierda a los tres, nos echaron a los tres, no juntos, no juntos, pero nos echaron a los tres por lo mismo" (Entrevista 18/05/2011).

[228] Véase capítulo 2 de esta tesis.

respecto a las Fuerzas Armadas y a todos los aspectos de su proyecto refundacional. En otras palabras, en 1978 se había asistido a una primera distensión de los mecanismos represivos y Cascioli con HUM® habían sido parte de quienes de modo muy incipiente comenzaron a migrar a partir de expresar su descontento hacia la dictadura militar y su propuesta de orden y a articular una nueva estructura del sentir basada en nuevos horizontes de significado. En 1981 se producía una nueva y más profunda distensión producto de la crisis económica y del "extravío de la oportunidad fundacional" del Proceso (Novaro y Palermo, 2003). El sentido migrado se depositó en las alternativas culturales, como lo eran HUM®, el rock nacional, Teatro Abierto. Las alternativas políticas recién empezaban a esbozarse, como lo demostraba la irrupción de la Multipartidaria. En todo caso, para los "integrados" esta coyuntura será una de las últimas posibilidades de migrar con éxito; las futuras migraciones serán sospechadas de oportunismo. De hecho, cuanto antes se hiciera la migración, más legitimidad y mayor capital simbólico sumaba dicha persona en el campo de la gran producción cultural y mediática[229].

HUM® fue un espacio de reunión de los migrantes, allí tuvo sede la comunidad de los apocalípticos, de ahí la centralidad que adquirió en el campo cultural. Esa comunidad se caracterizó por ir esbozando una identidad anti-dictatorial que devendría en democrática sin dar cuenta de gran diversidad ni de diferencias significativas entre sí; las diferencias político-ideológicas quedaron subsumidas en aquel frente más amplio. Esto se produjo tanto al interior de la redacción de la revista como en relación con las redes que ésta estableció con otros protagonistas del campo del campo de la gran producción cultural. Tomás Sanz lo menciona con respecto a los entrevistados de HUM®, pero es extensible a otras convocatorias que hacía la revista:

> pasaba lo mismo que con nosotros en la redacción, vos entrevistabas a un peronista o a un radical, que generalmente se lo buscaba entre gente más o menos piola, inteligente. Y la base del desarrollo del reportaje era también una crítica a la dictadura. Entonces no había posturas como las que puede haber ahora, (…) [que] se pasan factura, (…) aquello también criticaba, cada uno le daba un enfoque distinto, con distintas historias personales pero era eso…la gente quería leer contra la dictadura y los reportajes daban eso (Entrevista 17/12/2010)

De este modo, HUM® no fue un espacio polifónico en el sentido de que allí se difundieran voces a favor y en contra la cultura dominante y de las Fuerzas Armadas; la diversidad y la variedad existían pero en torno a un mismo punto de vista.

A lo largo de 1981, se sumaron otros columnistas que incrementaron el aspecto textual y político de HUM®, así como el punto de vista apocalíptico de la revista y esta posición

[229] Con el retorno de la democracia, tal capital acumulado será fundamental para mejor posicionarse en el campo.

contraria a la dictadura militar. En agosto de 1981 se sumó al *staff* Jorge Sabato, complementando con sus ensayos a Vázquez. Según Andrés Cascioli, Sabato "escribió una carta en la que aparte de tirar la bronca por algunas cosas que pasaban en el país, pidió colaborar con la publicación" (H nº 221, jun. 1988: 61). Sabato se definía como "tecnólogo y metalurgista"[230] y era, además un intelectual y ensayista. Mona Moncalvillo lo entrevistó y lo definió como quien "ha pasado años combatiendo la mediocridad y la solemnidad" (H nº 76, feb. 1982: 59). En otras palabras su perfil estaba en consonancia con el de HUM® y colaboró en ella hasta su muerte en noviembre de 1983. Sus notas privilegiaban la reflexión sobre la historia y la cultura política argentinas desde una mirada de mediano y largo plazo, a diferencia del análisis coyuntural que hacía Vázquez.

Esta ampliación acelerada de los espacios para aludir a la política no implicó el descuido del carácter serio y comprometido en el abordaje de temas culturales y costumbristas que amenizaban el contenido de la revista. Además de Vázquez y Sabato, HUM® sumó otros nuevos colaboradores con una reputación ya consolidada y que compartían la postura "integrada-apocalíptica" ante la cultura bajo el Proceso. En mayo de 1981, el aporte literario de Alejandro Dolina se complementó con la prosa de Aída Bortnik. La destacada periodista, guionista y escritora, exponente de la "cultura moderna" previa al golpe de estado[231], había iniciado su vínculo con HUM® el año anterior cuando fue reporteada por Mona Moncalvillo y participó de la mesa redonda "La mediocridad es cosa seria", organizada por la revista; en mayo de 1981, "vino a contarnos… un cuentito", como decían en su presentación (H nº 59, may. 1981: 31). Los lectores ya sabían quién era Aída Bortnik, no necesitaba más presentación, ella era parte de los "integrados-apocalípticos", de los comprometidos con la calidad de la cultura que veían en el Proceso un obstáculo para el desarrollo cultural. Su aporte a HUM® consistió en cuentos cortos en los cuales, con humor y un toque de nostalgia, daba cuenta de ritos y costumbres que una sociedad argentina cambiada parecía haber olvidado. Además de Bortnik, en junio de 1981 HUM® incorporó a su *staff* a Osvaldo Soriano[232], otro escritor y periodista

[230] Trabajó en la Comisión Nacional de Energía Atómica, fue gestor entre otras cosas de la central de energía atómica Atucha I, de la política tecnológica del Pacto Andino y de la política de co-gestión de la empresa estatal Segba (Servicios Eléctricos del Gran Buenos Aires).

[231] Aída Bortnik hizo periodismo escrito en *Primera Plana*, *Tía Vicenta*, *Panorama*, *Siete Días*, el diario *La Opinión* y el mensuario *Cuestionario*. También hizo periodismo radial, televisivo y documental. Se destacó como escritora de teatro, cuentos, cine y libros para televisión. Fue la guionista de *La Tregua* (1974), primera película argentina nominada a un premio Oscar. Entre 1979 y 1981, fue profesora en la Escuela Grupo Profesionales de Cine y a partir de 1981, en la Escuela Superior de Artes Cinematográficas y en el Taller de Autores Teatrales y Cinematográficos. En 1981, fue miembro fundador de Teatro Abierto.

[232] Soriano había sido desde 1969 parte de la redacción de la revista *Primera Plana*, colaboró con publicaciones periódicas como *Panorama*, *Confirmado* y los diarios *La Opinión* y *El Cronista*. En 1973 publicó su primera novela *Triste, solitario y final*. Tras el golpe de Estado de marzo de 1976, Soriano se trasladó a Bélgica y luego a

que como Bortnik había pasado por las prestigiosas redacciones conformadas por Jacobo Timerman. Desde su exilio en París, Soriano envió colaboraciones ocasionales en las que reflexionaba sobre los diversos matices de aquel alejamiento forzoso. Sus notas fueron ilustradas por Fati, quien abandonó el humor gráfico para dedicarse a la ilustración. Soriano, afín al peronismo, había colaborado con *Mengano* antes de exiliarse y llegaba a HUM® a través de Carlos Trillo, quien lo había convocado para *Super*HUM®, como se verá en el capítulo cinco.

La sección "Pelota" también se amplió, incorporando nuevos colaboradores como Jaime Emma, consagrado ajedrecista[233] "tan preocupado por atacar el *fianchetto* de dama como el de algunos caballeros del ambiente" (H nº 58, may. 1981: 107). También era abogado y periodista y como tal publicaba una columna en el semanario *Siete Días*. En HUM®, Emma publicó notas críticas en torno al ajedrez combinadas con otras dedicadas a cuestiones políticas o económicas. Mientras Emma sumaba su columna crítica a la de Walter Clos, Oscar Caram complementó las notas de Tomás Sanz; en todos los casos la sección "Pelota" avanzaba en la mirada crítica del deporte y por extensión de la sociedad y la política. La sección deportiva combinaba el abordaje de cuestiones específicamente deportivas con otras que lo desbordaban en un sentido crítico y político. Simultáneamente a todas estas incorporaciones, HUM® seguía publicando notas sobre temas sociales y costumbristas realizadas por Aquiles Fabregat, Silvia Puente[234], Sibila Camps, Cristina Noble, Gloria Guerrero, Luis Frontera, Santiago Varela, Jorge Garayoa, Carlos Braccamonte, Jorge Iglesias, Guillermo Saccomanno, Juan Mosca y Manolo de la Zarza (seudónimo del director teatral Carlos Rivas).

Varios de los nuevos colaboradores que HUM® incorporó a lo largo de 1981 tenían en común ser representantes de una migración en el campo periodístico y editorial. Si Vázquez provenía de una editorial dominante y "socia" del poder (Díaz, C., 2009) como era Editorial Atlántida; Firpo, Puente, Emma, Bortnik, Soriano habían pasado por publicaciones que habían sido exponentes de la "cultura moderna" como *Siete Días*, *Panorama* o *La Opinión*; es decir por las redacciones formadas por César Civita (Editorial Abril) y Héctor Timerman quienes, como se señaló en el capítulo dos, fueron perseguidos por la dictadura militar y corrieron distinta suerte. En 1981, HUM® acogía en su *staff* a estos migrantes, la revista se tornaba el punto de encuentro del periodismo de calidad y opinión.

París donde vivió hasta 1984. Durante su exilio europeo publicó en 1978 su segunda novela, *No habrá más penas ni olvido* y en 1980, *Cuarteles de invierno*.

[233] En 1978, fue campeón argentino y alcanzó el título de Maestro Internacional.

[234] Esta reportera de la revista *Siete Días* publicó a partir de marzo de 1981 algunas notas en HUM®.

El aspecto visual de la revista no quedó exento de los cambios en el contrato de lectura generado en función de los nuevos colaboradores y de la politización expresada en los textos de la revista. La consolidación de HUM® implicó que las imágenes cedieran espacio y equipararan su presencia con la de los textos. En otras palabras, si en sus inicios la imagen predominaba sobre el texto, en 1981 el equilibrio entre texto e imagen se redefinió en términos de equivalencia. El humor gráfico del interior de la revista fue el que mayor espacio cedió ante el avance del texto escrito[235]. Asimismo, las portadas de HUM® dieron cuenta de la mayor politización de la revista. A partir de mayo de 1981 pasaron a ser asiduas las caricaturas publicadas en tapa y en del interior de la revista, de las autoridades nacionales militares y civiles del Proceso, aunque también hubo retratos caricaturescos de reconocidos periodistas afines a la dictadura y con vínculos con el *establishment* empresarial y mediático. Los deportistas, actrices, modelos o *vedettes* dejaron de ser protagonistas exclusivos de las tapas de HUM®, y pasaron a ser complemento del poder militar. También dejaron de ser dibujados por Cascioli los dirigentes político-partidarios. Estos cambios en quienes eran retratados no se acompañaron con cambios estéticos, salvo por el hecho que algunas tapas dejaron de tener el clásico blanco de fondo, lo que evidenciaba que la revista ya estaba consolidada como marca en el mercado y no tenía que pelear por un lugar en el puesto de diarios.

El efecto de circunscribir los temas de tapa a la política-institucional si bien, por un lado, significó resignar diversidad temática, por otro, contribuyó a potenciar por su reiteración el proceso de pérdida de credibilidad en las autoridades castrenses, a la vez que cohesionó aún más el pacto de lectura establecido con los lectores. Es decir, estas imágenes fueron eficaces; muchas de ellas se convirtieron en símbolo de ciertos hechos políticos y quedaron en la memoria de los lectores. Siguiendo a Gombrich (1982), se puede decir que se trataba de representaciones visuales que no fueron olvidadas por el círculo de lectores de HUM®, que embrujaron a la víctima si no por siempre, por mucho tiempo. También provocaron la reacción de los retratados. El general Harguindeguy, ex ministro del interior de Videla y en ese entonces asesor presidencial[236], fue caricaturizado por HUM® en la tapa y en una historieta del número 68 de octubre de 1981. En el número siguiente, HUM® volvió a titular su editorial "Siempre la

[235] HUM® sólo concedía a unos pocos humoristas la posibilidad de tener una, dos o más carillas para sus obras. Éstos integraban el "cuerpo especial de dibujantes": Grondona White, Ceo, Tabaré y Limura, y según la ocasión, algunos "colaboradores especiales" entre los cuales estaban Lawry, Fortín, Sanyú, Suar, Marín, Cilencio, Meji, Fati, Tacho, Ángel, Fontanarrosa, Viuti, y Rep. También colaboraban: Colazo, Quique Fenner, Santiago, Ibáñez, Dany Duel, Góngora, Montag y Maicas. En esta época se destacó el alejamiento de Crist, quien se fue a vivir a Barcelona, y el regreso, después de un tiempo de ausencia de los humoristas cordobeses, de Peiró y Ortiz.

[236] Harguindeguy representaba de la Junta Militar en el gobierno o como sugiere Hugo Quiroga, era "la 'cuña' que introducían los 'duros' en el interior de una política aperturista" (2004: 227), como era la de Viola.

intolerancia" y denunciaba sin dar nombres a "un asesor del gobierno" que estaba haciendo lo posible cerrar la revista. Si en 1980 la "intolerancia" estaba representada por la prensa católica, en este caso estaba encarnada en un funcionario procesista. A partir de esta definición del *otro* en el campo de la política más que en el mediático, HUM® fortalecía su *nosotros.* En el editorial, HUM® fue ubicada en la "larga tradición" de medios de comunicación que por no ser complacientes con los gobiernos de turno debían "caminar por débiles alambres tendidos sobre el vacío" (H nº 69, oct. 1981: 5). Los editores de HUM® decían saber que en las altas esferas de poder consideraban a la revista transgresora de los límites de la libertad de prensa, lo cual era una contradicción en sí misma, ya que "En una verdadera libertad de prensa, los únicos límites deben ser los fijados por los propios medios, de acuerdo a la función que cumplen" (Ídem). También reconocían que HUM® estaba involucrada en la paradoja de ser considerada desde el extranjero como un ejemplo de la libertad que había en el país para disentir públicamente, lo cual implicaba reconocer que su existencia era funcional a la dictadura militar. Lo cierto era que a partir de mediados de 1981, junto al recrudecimiento de la interna militar; las amenazas personales, en particular, dirigidas a Enrique Vázquez y amenazas de bomba y autos sin patentes identificatorias en la puerta de Ediciones de la Urraca se volvieron habituales.

Frente a las acusaciones, HUM® se reivindicó como fuente de trabajo y como "muro de contención contra la chabacanería, la mala fe, la frivolidad y la anticultura que inunda a los medios de difusión" (Ídem). Asimismo, se definió como democrática: "continuamos pensando que hay veintisiete millones de voces para escuchar. Y confiamos en la cordura de los que han llegado arriba sin tapiar sus oídos" (Ídem). De modo implícito, HUM® había sido desplazada hacia una posición en la cual quedaba frente a frente con el gobierno militar, abandonando la tercera posición en la cual se había ubicado anteriormente. En otras palabras, el conflicto quedó definido en términos dicotómicos. Tiempo después, Cascioli reconoció que:

> nos enteramos que Harguindeguy intentó por todos los medios secuestrar la publicación y quiso censurarla. Parece que el que en ese momento era Ministro de Interior, Liendo, estaba a su vez enfrentado con Harguindeguy. Salimos airosos, tal vez porque Liendo terminó 'defendiéndonos' a nosotros (H nº 221, jun. 1988: 62).

Si en el editorial el conflicto se definía de modo binario, en los hechos era más complejo: había tres sujetos involucrados y HUM® ocupaba un tercer lugar. En este caso, ser objeto de disputa entre los bandos que definían la interna militar permitió su supervivencia, no sólo porque pudo seguir publicándose sino también porque pudo mantener su postura no complaciente: la caricatura de Harguindeguy fue seguida por una de Viola, y ambos junto a Liendo y otros militares fueron caricaturizados en la tapa de diciembre de ese mismo año.

En consonancia con la politización general de la revista, el humor gráfico también se volvió más político. La sátira política aumentó en las páginas de la revista, si bien Cilencio quien se había destacado con este tipo de comicidad a lo largo de 1980 ilustrando las retiraciones de tapa y contratapa redujo su participación en 1981. Su alejamiento permitió que humoristas y dibujantes que hasta ese entonces no se dedicaban a la sátira política como Marín y Sanyú comenzaran a hacerlo, sumándose a Horatius, Colazo, Limura, Góngora. Uno de los humoristas que mayor espacio ganó en esta etapa fue Fortín, publicando solo o ilustrando guiones de Santiago Varela, Cascioli u otros. En todo caso, el trazo predominante se volvió más esquemático, sencillo e infantil y menos experimental. Las historietas mantuvieron la centralidad alcanzada a lo largo del año anterior aunque se produjeron algunos cambios. A principios de 1981, la dupla Fabre-Tabaré abandonó la sátira política de "Al este del Picho-Pocho" y volvió al humor sexual, es decir, a lo sátiro-lujurioso, con "El Cacique Paja Brava (Poema Telúrico Ilustrado)". En lejana filiación con "El Sátiro Virgen" de *Satiricón* y acudiendo a elementos bien autóctonos, Paja Brava era el cacique de una remota y aislada tribu indígena que veía fracasar todos sus intentos de mantener relaciones sexuales con mujeres y debía conformarse (y de ahí su nombre) con masturbarse. A ésta se sumó la historieta "Comedias de(s)parejas", de Maicas y Buttafuocco, en sintonía con las historietas serias que abordaban las relaciones de pareja, como había sido "Historias de modes" de Sanyú y varias de Alfredo Grondona White. Santiago Varela también volvió a publicar en HUM® sus historietas conceptuales, ilustradas por formas geométricas y con mensajes filosóficos en torno a los grandes temas universales. Mientras "El Recepcionista de Arriba" de Rep y "Las puertitas del Sr. López" de Trillo y Altuna dejaron de publicarse en junio y septiembre de 1981, respectivamente, continuaron "Boogie, el aceitoso" de Fontanarrosa, "Vida Interior" de Tabaré, "Los Superados" de Viuti, "La Clínica del Dr. Cureta" de Meiji y Ceo, las aventuras de Piccafeces de Alfredo Grondona White y "El Profesor Laposta" de Ángel. En 1981, Claire Bretécher dejó de colaborar con HUM® y su lugar lo ocupó Marta Vicente, quien mantuvo el mismo tipo de humor y el mismo formato de historieta que hacía la francesa.

El crecimiento de HUM® permitió una nueva mudanza de la redacción. En junio de 1981, abandonaron el edificio de la calle Piedras y se instalaron en Salta 258. La nueva redacción contó con tres pisos, uno para la Administración, otro para la Redacción y el tercero, para el Departamento de Arte. Como ellos mismos reconocían: "No seremos Atlántida ni Crea, pero vamos creciendo" (H nº 61, jun. 1981: 7). A su vez, la consolidación simbólica de la revista en el campo mediático y cultural se registró en la primera celebración de su aniversario. El festejo consistió en un número especial de 136 páginas, cuya elaboración y comercialización

tuvo que sortear la imprevista devaluación que anunció el ministro de economía Lorenzo Sigaut. En el editorial señalaban que se recordaba la obtención del Campeonato Mundial de Fútbol "en cambio, casi nadie repara en que al mismo tiempo, nuestra revista también cumple añitos" (H nº 60, jun. 1981: 5). La reproducción de la primera tapa de HUM® reforzaba su carácter de mojón inicial, la caricatura de Cascioli le recordaba a los viejos y les enseñaba a los nuevos la coherencia de la postura crítica de la revista. En el Sumario ofrecían una breve definición de la revista. La presentaban como si fuese una modelo en una pasarela: "Con ustedes, HUM®: 60-3-136. Es periodista, lee Sabato y a Borges, práctica chanzas y chascarrillos y su hobby es coleccionar revistas. Gracias, HUM®" (H nº 60, jun. 1981:21). En esta definición se producía un desplazamiento, HUM® era presentada primero como medio periodístico y luego como humorístico, además de destacar su carácter intelectual. En la frase del cabezal de página, la revista era definida en oposición a la dictadura y ubicada a su misma altura en términos de acumulación de poder. Apelando a la definición que las Fuerzas Armadas habían dado de su proyecto y satirizándola, decían: "El 'Proceso HUM®': la revista que no tiene plazos, sino objetivos" (Ídem).

A diferencia de la etapa anterior, la consolidación de HUM® en el mercado se correspondió con una estabilización en la cantidad de páginas de la revista. A partir de marzo de 1981 la mayoría de sus números contaron con ciento veinte páginas, salvo los números especiales como el del aniversario y los de febrero de 1982 y 1983, que tuvieron unas ciento cincuenta páginas. En cambio, se agregaron más páginas a color y de papel satinado, las cuales siempre se reservaron para la publicación de imágenes. Luego de afiliarse al IVC, HUM® sumó nuevos, aunque pocos, anunciantes. Las publicidades más importantes eran de empresas extranjeras como la de bebidas *Coca-Cola*, la de indumentaria para jóvenes *Lee* o *Wado`s* y las de segunda línea de tecnología, como *Memorex*. Sin embargo, las agencias publicitarias y empresas locales seguían mostrándose reacias a publicar sus anuncios en HUM®, en algunos casos, como recuerda Nora Bonis quien estaba a cargo de la publicidad, debido a las presiones políticas que sufrían para que desistieran de hacerlo (Entrevista 20/05/2011). Aunque HUM® tuvo más anunciantes que en su primera etapa, la publicidad siguió ocupando un reducido espacio en sus páginas. La publicidad de origen nacional se circunscribía principalmente a eventos musicales y a pequeños anunciantes, muchos de los cuales tenían canje con la editorial, como sucedía con los restaurantes "La Aurora" y "La Banderita", donde se hacían los almuerzos de cierre de edición. También tenían canje con el Hotel Bauen, donde Enrique Vázquez se refugiaba cuando se temía por alguna amenaza a causa de alguna de sus notas. Incluso, concertar un canje tenía sus dificultades, en marzo de 1982 desde la sección "Nada se pierde" se

preguntaban por la reciprocidad por uno de ellos. HUM® había acordado un canje con Canal 2 de La Plata; pero en el canal rechazaron la frase publicitaria que les habían enviado para publicitar a la revista, que decía: "Vimos a Mercedes Sosa, la mejor cantante argentina; reporteamos a Alterio, el mejor actor argentino; hicimos la tapa con el peor jugador de fútbol. Revista HUM® no se arruga". Estaba prohibido nombrar a ambos artistas y HUM® preguntaba: "¿Quién hace las listas negras? ¿Dónde está el libre juego, el intercambio, la reciprocidad…?" (H nº 78, mar. 1982: 13). A HUM® no sólo le costaba conseguir anunciantes sino también publicitarse ella misma en otros medios.

A lo largo de 1981, las ventas de HUM® siguieron su tendencia ascendente mientras que aquéllas de las principales publicaciones periódicas de interés general como *Gente*, *Radiolandia*, *Siete Días Ilustrados*, cayeron en picada; la disminución de las ventas fue más sutil en *La Semana*, *Esquiú Color* y *Somos*. Esto implicó que la brecha entre una y otras se redujo. En 1981 la revista de Cascioli vendió 3.210.255 de ejemplares. Esta cifra era más que el doble de las ventas de *Somos* y casi alcanzaba el doble de las de *Esquiú Color*. A su vez, mostraba cómo HUM® se acercó a *La Semana* y a *Siete Días*, las cuales vendieron más de 4,5 millones de ejemplares, pero que alcanzaba apenas la mitad de las ventas de *Radiolandia* y más de un tercio de las de *Gente* (Ver gráfico 2).

Este sostenido crecimiento de HUM® siguió siendo un problema para ciertos sectores de la prensa. A fines de 1981, Héctor Simeoni en la nota "El Destape" de *Esquiú Color*, afirmaba que el país estaba en un tobogán moral por culpa de la pornografía reinante impulsada por el cine, el teatro y ciertas revistas, entre las cuales incluía a HUM® (*Esquiú Color* nº 1126, 22/11/1981). Para Simeoni, HUM® era inteligente, destructiva, corrosiva, nihilista y ofrecía "palabrotas, dibujos en el límite de lo obsceno y alguna nota sobre sexo", "Con el pretexto del alegre desenfado y desprecio por el 'stablishment' se ataca constantemente a los valores positivos y permanentes" y concluía que "Esto es subversión pura. Lo deben entender las Fuerzas Armadas que ya ganaron otra batalla, la empeñada contra los subversivos de la metralleta; acá se trata de elementos parecidos (o los mismos) que manejan armas tan temibles como las otras: las ideas deformantes" (Ídem). HUM® deslegitimó las acusaciones por considerarlas sin sustento social a partir de asumir su nueva posición en el campo y en el mercado donde, como se dijo, superaba en ventas a *Esquiú Color*. Así, respondió:

> Sorprende y entristece que en un momento como el actual, cuando la inmensa mayoría de los argentinos reclama una justa libertad de expresión, se alce alguna voz pidiendo mayor represión. Y sorprende que se intente confundir una vez más, a quienes combaten la censura con quienes militan en la subversión (H nº 71, dic. 1981:5).

HUM® se posicionaba nuevamente en un tercer lugar. Pero si en marzo de 1981 ese lugar era el de humoristas, en este caso era el de combatientes contra la censura, una definición aún en el plano de la cultura pero asumiendo su politización y el conflicto social y cultural del cual era parte. HUM® defendía un "nosotros" que tomaba distancia por un lado de aquel sostenido por *Esquiú Color* que reclamaba reforzar la censura y mayor represión, y por otro de la "subversión", aquellos otros combatientes que habían optado por el uso de las armas.

Frente a las acusaciones de pornografía, HUM® explicó que bromear con el sexo no era ser pornográfico y deslegitimó a sus acusadores: "Hay que tener una mentalidad muy estrecha para suponer que un chiste a costa de las posaderas de Camila Perissé puede ser motivo para el derrumbe moral de quien lo lea". Finalmente invirtieron la acusación: "a nosotros nos parece que notas como las de Simeoni son realmente nocivas y peligrosas" pero reconocían su derecho a publicarlas. Este reconocimiento era el que reforzaba los valores democráticos y de tolerancia que la revista esgrimía. Los lectores de HUM® defendieron a su revista y criticaron a Simeoni. Con ironía uno de ellos decía:

> Menos mal que existen esos esforzados y audaces cruzados modernos, que bajo la forma de periodistas como Simenoni, salen valerosamente a oponernos sus sacrosantas espadas teñidas de tanta sangre de herejes como vosotros. Debería reimplantarse la Santa Inquisición, sólo para que desaparezcan los que, como ustedes agravian nuestro estilo de vida occidental y cristiano (H nº 73, dic. 1981: 20).

Y otro, ironizaba: "En cuanto al sexo, recuerden que no existe. Todos nacimos de un repollo" (Ídem). Desde la redacción decían haber recibido muchas cartas al respecto y siguiendo el juego de ironías de sus lectores pedían disculpas: "Qué Dios nos perdone por lo destructivo y artero de nuestra prédica" (Ídem).

No obstante la defensa de la revista y del sexo como tema para el humor, Cascioli decidió por "precaución" dejar de publicar chistes, historietas y notas sobre temas sexuales[237]. El abordaje de temas sexuales era más peligroso para la supervivencia de la revisa que la sátira política, como Cascioli señala: "Una cosa era que a nosotros nos acusaran, secuestraran o nos hicieran juicio por el tema político y otra era una acusación por supuesta pornografía" (H nº 221, jun. 1988: 64). La lucha simbólica que se disputaba en el campo de la prensa gráfica era del plano de lo moral, sin embargo, dada la clausura del espacio político y la connivencia entre

[237] Como él mismo recuerda: "Cuando era más perseguida por el gobierno militar o amenazaban con prohibirla, una decisión editorial que tomamos fue sacarle toda connotación con el sexo. Me acuerdo de la historieta 'Paja Brava' de Fabre y Tabaré; algunas notas de redactores sobre sexo… todo eso decidimos sacarlo de la revista, y se me ocurrió hacer *Sex*HUM®" (H nº 221, jun.1988: 64); una vez, ya instaurado el régimen democrático. Juan Carlos Muñiz cuenta que *Sex*HUM® surgió "a partir de la necesidad de encontrar cauce para un material creativo que por entonces no tenía cabida en ninguno de los moldes periodísticos preexistentes. (…) por lo que desarrollaban no podía ser incluida en la revista HUM®. El tema era –obviamente- el sexo, en tanto que la línea editorial sostenida por HUM® apostaba básicamente a la sátira política y a la actualidad en sus variados rubros" (2006: 6).

los sectores católicos conservadores y las Fuerzas Armadas, adquiría ribetes políticos. Es decir, estaba en juego la definición de los valores, ciertos modos de ver y entender el mundo, lo cual se expresó por medio de una politización de la moral y, como contraparte, de una moralización de la política. La politización de HUM® no sólo se debía al convencimiento de que la política y la crisis cada vez mayor que atravesaba el Proceso eran un campo prolífico para desplegar la sátira y el humor, sino también a las presiones que restringieron los temas susceptibles de ser abordados por sus humoristas y periodistas. En otras palabras, esas amenazas y la posibilidad de que se concretasen llevaron a la revista a restringir sus temas de injerencia y a priorizar lo político. Lentamente, el contrato de lectura de HUM® se modificó a favor de una mayor politización y en detrimento del humor sexual, lo que dejaba sin excusas a quienes los acusaban de pornográficos. La historieta "El Cacique Paja Brava" se dejó de publicar en diciembre de ese mismo año y fue reemplazada por "El Chipote de La Pampa", parodia que no estaba exenta de una lectura política y que se apropiaba libremente de dos obras célebres, *El Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes y del *Martín Fierro* de José Hernández. En febrero de 1982 fue la última vez que la tapa estuvo protagonizada por una *vedette* en alusión a la censura[238].

La decisión de Cascioli de profundizar aún más la politización de HUM® se dio en el marco de la crisis política que terminó con el desalojo forzado de Viola de la Presencia de la Nación y la designación del general Leopoldo F. Galtieri como su sucesor. A los cuatro meses de asumir, Galtieri procuró inyectarle iniciativa del Proceso con la recuperación militar de la soberanía sobre las Islas Malvinas, lo cual significó entrar en guerra contra Gran Bretaña. La guerra cambió la agenda política y la derrota militar dio lugar a la transición democrática que aceleró los tiempos políticos. La politización de HUM® quedó ajustada a la nueva coyuntura. Sus portadas se politizaron totalmente, en los meses previos a la guerra, Galtieri fue caricaturizado en un par de ocasiones; durante ésta, predominaron los retratos satíricos de los "enemigos" y, tras la derrota, Cascioli ofreció una galería de caricaturas de todos los militares que ocupaban cargos de poder político y militar, e intercaladas con ellas caricaturas del ministro de economía y de reconocidos periodistas que habían tergiversado la información con respecto al devenir de la guerra. A partir de este momento, las figuras del espectáculo y el deporte dejaron de ser retratadas en la tapa. A su vez, estas caricaturas evidenciaron otro tipo de cambios. El hecho de que el régimen militar estuviera en crisis y la Junta Militar ganara centralidad hizo que en las caricaturas de tapa el protagonismo estuviera repartido entre varias figuras del gobierno o cercanos a éste. Asimismo, si inicialmente Cascioli había satirizado las fotografías

[238] Sin embargo, las metáforas sexuales para aludir a la política fueron las predominantes durante la guerra de Malvinas.

"pose", en esta nueva coyuntura predominó la sátira de fotografías "testimoniales"[239]. Esta modificación potenció a dichas imágenes, en ellas Cascioli construyó metáforas burlonas de las acciones cada vez más desesperadas de unas Fuerzas Armadas en retirada. En la nueva coyuntura, no eran necesarias las caricatura pose, eran más eficaces las caricaturas de imágenes instantáneas, de puro presente. Este cambio en la estrategia de representación también evidenciaba que la lucha dentro del campo editorial de la prensa gráfica estaba saldada, HUM® ya no tenía que salir a disputarle un lugar a las publicaciones de interés general como lo había hecho en su etapa inicial al satirizar las portadas de aquéllas.

En las páginas de HUM® los temas políticos y de actualidad ocuparon más espacio y junto con ellos, Enrique Vázquez fue ampliando su injerencia en la revista. En septiembre de 1981, había inaugurado una nueva columna política, "El último café", ubicada en las últimas páginas de la revista, desde la cual hacía denuncias contra los militares y civiles del Proceso. Y en marzo de 1982, "El Apertujes", nombre que recurría a lo escatológico a partir de un juego de palabras entre "apertura" y "tujes", trasero en idish. La nueva columna de Vázquez aparecía en la sección "Nada se pierde" y fue presentada de la siguiente manera:

> El panorama político, general, se presenta muy confuso para mucha gente. Y con los primeros atisbos de apertura, las cosas se complican más aún con declaraciones, actos, reuniones, solicitadas y proyectos de alianzas incomprensibles. Para recrear todo esto, para aclararlo o hacerlo más complejo, inauguramos hoy esta sección que se ocupará de las comidillas, almuerzos, cenas y demás acontecimientos políticos, y a la que podrá faltarle cualquier cosa menos chimichurri (H nº 77, mar. 1982:19)

Sin embargo, recién en mayo adquirió continuidad, "Luego de una breve pausa destinada a recoger información de primera" (H nº 81, may. 1982: 20) y luego también del desconcierto que había generado el inicio de la guerra. Esta columna fue transformándose en un espacio de denuncia de hechos de corrupción que contribuyó a deslegitimar a las Fuerzas Armadas en el plano político-moral. Éstas se habían erigido como reserva moral de los argentinos y en 1976 procuraron legitimar su participación política ilegal apelando a la moralidad e incorruptibilidad frente al anterior gobierno peronista. En 1982, en cambio, se develó su involucramiento en graves hechos de corrupción, como fue el caso de la construcción de la represa de Yacyretá. Junto a esta reaparición de "El Apertujes", la sección "Nada se pierde" comenzó a tornarse más seria y política, por un lado, con la desaparición de columnas como "El Sátiro de los baños" de Jorge Garayoa y de "El Romancero del Eustaquio" de Fabregat y, por otro, al sumar las columnas de Claudio Bazán y Enrique Vázquez que antes aparecían en páginas más avanzadas

[239] No obstante, Cascioli se seguía diferenciando de Landrú; éste recurría al chiste, algo que Cascioli nunca hizo.

de la revista. Las notas políticas y serias se reubicaban para estar entre las primeras ofertas que se le hacían al lector. Los reportajes de Mona Moncalvillo también se acomodaron a la nueva coyuntura, el sector propiamente serio de la revista, es decir, aquél que no incluía ironías, sarcasmos, ni metáforas burlonas, se amplió: a partir de enero de 1982, HUM® publicó dos reportajes por edición y en julio de ese mismo año, hasta tres reportajes[240] sin que los mismos fueran más breves. Y después de la Guerra de Malvinas, la novedad fue que HUM® extendió su círculo de entrevistados a los principales referentes de las organizaciones de derechos humanos.

Estos cambios no despejaron las amenazas que recaían sobre HUM® y sus periodistas aunque éstas se expresaron de modo diferente. Por un lado, Enrique Vázquez quien había comenzó a hacer denuncias concretas sobre corrupción[241] y sobre el accionar ilegal de las fuerzas de seguridad, recibió numerosas amenazas anónimas que lo obligaban a no tener un domicilio fijo[242] y ocultarse en el Hotel Bauen, con el cual la revista tenía un canje publicitario. Por otro lado, en abril de 1982, la revista reprodujo para sus lectores un intercambio de cartas "que no necesitan explicaciones" (H nº 79, abr. 1982: 13) entre Ricardo Portal, presidente de Ediciones de la Urraca, y el ministro de Defensa Dr. Amadeo Frúgoli (por intermedio este último de su subsecretario, capitán de corbeta José Alberto León). En su carta, Portal informaba al ministro que el 2 de marzo a las 11 horas se había presentado en las oficinas de la editorial un hombre que invocó ser inspector del Ministerio de Defensa y, tras mostrar una credencial, solicitó los datos completos de los colaboradores de HUM® que firmaban con los nombres o seudónimos: Tabaré, Ceo, Góngora, Lar, Montag, Fenner, Rep, Cilencio, Viuti, Angel, Fati, Lawry, Horatius, Duel, Rody, Almeida, Meiji y Tacho. Portal expresaba la extrañeza que le generó dicho proceder en cuanto parecía ser totalmente ajeno al ámbito de la competencia regular de aquel Ministerio y le pedía una explicación al ministro. Desde el Ministerio le contestaron que no tenían inspectores a cargo y que el suceso les era totalmente ajeno. Las cartas "no necesitan explicaciones" porque los lectores podían deducir de lo detallado por Portal en su misiva que se había tratado de un "apriete". Desde HUM® no hubo una respuesta explícita

[240] Aunque hubo ediciones en las cuales los tres reportajes eran de Moncalvillo, a veces el tercer reportaje era de Carlos Ares u Osvaldo Soriano desde Europa.

[241] En marzo de 1982 denunció la corrupción en torno a la construcción de la represa hidroeléctrica Yacyretá lo cual significó que fuera convocado a declarar por el juez Narvaiz (H nº 78, mar. 1982: 33-35; H nº 80, abr. 1982: 116).

[242] Gloria Guerrero recuerda "con Enrique Vázquez me pasaba que yo no lo podía encontrar nunca (…) todos los días cambiaba de dirección, vivía en hoteles y todos los días se mudaba con su bolsito, durante un lapso… no durante años [fue] '¿y dónde estás mañana Enrique?' 'No te puedo decir, cuanto menos sepas vos mejor'. Así se vivía, o sea, y eso es lo peor que te puede pasar porque no tenes ni siquiera donde estar seguro de noche para dormir en una cama" (Entrevista 06/09/2011).

sino un avance en sus ya habituales movimientos dentro de la redacción y del contenido de la revista en sentido de fortalecer su aspecto serio y político. Dos meses después, y no por casualidad en medio de la guerra con Gran Bretaña, HUM® fue acreditada por la Secretaría de Información Pública de la Presidencia.

En abril de 1982, inauguró la sección "El Rincón del Gerovital", la cual "será la voz de los que no tienen vos, ni pelo ni dientes, ni nada" (H nº 79, abr. 1982: 92) a cargo de María Elena Togno, una señora mayor que sin ser periodista profesional había acercado una nota a la revista, como tantos otros lectores, y se le había ofrecido sumarse al *staff*. Si bien desde 1981 HUM® venía incorporando periodistas profesionales, no había abandonado su práctica de sumar a amateurs. En este caso, Togno interpelaba a sus coetáneos así como Gloria Guerrero lo hacía con los suyos en "Las Páginas de Gloria". Al mes siguiente, la sección "Pelota" incorporó para su cierre los monólogos de Osvaldo Ardizzone, que tenían como destinatario a su amigo ficticio "Juan, el hombre común". Con esta columna, Ardizzone se había distinguido por colaborar con la revista deportiva *Goles* pero a los personajes "la cocina les quedaba chica y si salían al patio, los vecinos chistaban. Hoy recalan en HUM®" (H nº 81, may. 1982: 112). Ardizzone era un periodista veterano, hasta 1977 había trabajado para *El Gráfico*, donde llegó a desempeñarse como prosecretario. Después pasó por *Goles* y en 1982 llegó a HUM®. Otra sección que sumó colaboradores fue "Picadillo Circo", en este caso se trató del crítico musical Alejandro C. Tarruella, cuya incorporación no fue anunciada como en el caso de Ardizzone. Tarruella informó, difundió y criticó principalmente lo que sucedía en relación con la música popular argentina y uruguaya. "Picadillo Circo" continuaba con sus críticas de espectáculos, las cuales no siempre eran del gusto de los productores y empresarios del rubro. De vez en cuando, Hugo Paredero seguía teniendo problemas para ingresar a las salas para ver el *show* que se disponía a criticar[243]. También en mayo de 1982, HUM® volvió a editar la sección de crítica literaria, la cual había dejado de salir a fines de 1981 debido al alejamiento de Juan Sasturain. El responsable fue Juan Carlos Kreimer, quien ya había colaborado con HUM® en 1980 y en el relanzamiento se advertía: "Ojo a la pluma, entonces, que a partir de ahora ya nadie podrá impunemente empezar a garabatear lo primero que se le ocurra" (H nº 81, may. 1982: 114). HUM® seguía sosteniendo su postura apocalíptica y, en ese sentido, las críticas a los espectáculos teatrales, televisivos, cinematográficos, musicales y literarios tenían como fin detectar las producciones de calidad y diferenciarlas de las mediocres.

[243] Véase "El años pasado a la misma hora" en H. nº 66 sep. 1981: 53-55.

Los primeros meses de 1982 fueron auspiciosos en ventas para HUM®. En enero, la revista casi alcanzó los 300.000 ejemplares y lo mismo sucedió en marzo, sin embargo, el inicio de la guerra marcó la caída de ventas: en abril vendió 266.986 ejemplares, el cual fue su punto más bajo del año, y recién en julio pudo superar el nivel de ventas de principio de año. En cambio, la revista *Gente*, que venía en una progresiva disminución de sus ventas, en abril y mayo de 1982 casi duplicó las ventas de marzo, las cuales volvieron a caer en julio. Una tendencia similar a la de *Gente* aunque con cambios más sutiles tuvieron *La Semana*, *Siete Días* y *Somos*. Por su parte, *Radiolandia* no pudo revertir ni siquiera por unos meses la curva descendiente en sus ventas. La guerra de Malvinas y la cobertura que hicieron de ella las publicaciones dominantes y afines al Proceso alteraron, a su favor, el mercado editorial. El público lector se volcó hacia las revistas que fogonearon el nacionalismo exacerbado y apelaron a un discurso triunfalista que dejó a un lado la realidad de los hechos. La comunidad de apocalípticos que HUM® aglutinaba encontró sus límites frente a esta euforia nacionalista y el clima triunfalista que dicha prensa promovió.

Sin embargo, y más allá de la disminución en sus ventas durante el tiempo que duró la guerra, HUM® apostó a mejorar la calidad del papel que correspondía a las páginas de las secciones "Nada se pierde" y "Pelota". Como las páginas centrales en las cuales se publicaba la sección "Picadillo Circo" desde septiembre de 1981, éstas tuvieron mayor grosor. Y celebró su cuarto aniversario con mayor énfasis que el año anterior. En el editorial decían:

> Hubiéramos deseado una celebración en otras circunstancias, a qué negarlo. Pero así están las cosas. Nos tiramos a la pileta en junio del 78, sin saber bien qué podía pasar. Y si la idea anduvo, es porque mucha gente nadó con nosotros. Desde aquel día, un montón de cosas pasaron. Y muchos personajes también. (…) Otros no tuvieron la misma fortuna. (…) No todo es igual y alguien dirá alguna vez si tuvimos algo que ver en el cambio" (H nº 82, may. 1982: 3).

HUM® recordaba su pasado "heroico", la audacia y la incertidumbre inicial y consideraba que en la puja con el Proceso estaba ganando: ella había sobrevivo, en cambio, la política económica del Proceso había fracasado, su principal promotor, Martínez de Hoz, había tenido que abandonar su puesto y la censura, la otra forma en que se plasmó su enemigo, estaba "pasando". HUM® se sentía victoriosa. Y la victoria se disfrutaba más porque en esos cuatro años "nunca le pidió upa a papá"; motivo por el cual se autoproclamaba parte relevante de la historia argentina. Finalmente, HUM® quedaba identificada con el cambio entendido éste en relación con el orden propuesto por el Proceso; e implícitamente, desde un punto de vista más sensato que aquel que fue hegemónico a principios de los años setenta.

Estos cambios en el contrato de lectura de la revista en sentido de una mayor politización y el paso a la ofensiva por parte de HUM®, a la larga implicaron resignar riqueza visual, textual y temática. Si en su primera etapa HUM® combinaba texto e imagen de tal manera que la segunda predominaba sobre el primero, ahora dicha ecuación se invertía, el texto pasó a ocupar la mayor parte de sus páginas. HUM® comenzaba a uniformar su temas, sus intereses y las posturas frente a los mismos. En efecto, a lo largo de 1982, lenta y gradualmente, la imagen comenzó a ceder ante el texto escrito en las páginas de la revista. En cuanto a sus contenidos, a mediados de 1982, la sección "Juegos de mente" dejó de editarse como parte de la revista. El fallecimiento inesperado de Ángel dejó a HUM® sin su historieta sobre el profesor Laposta; en agosto Tabaré puso punto final a su ya emblemática historieta "Vida Interior"; Fontanarrosa limitó sus colaboraciones a sus entregas de "Boogie, el aceitoso". Frente a estas deserciones, la novedad fue la historieta que Meiji y Tabaré lanzaron en agosto de 1982: "Protección al menor" en la cual "alzamos la voz en nombre de quienes no la tienen o la usan a media lengua. Reivindicaremos a los pequeñuelos, a esos pequeños seres que deben ser defendidos de toda posibilidad de parecerse a nosotros, los adultos" (H nº 87, ago. 1982: 122). Una historieta que combinaba humor, seriedad y compromiso con vistas al futuro, ya que problematizar la crianza de los niños tenía como fin reflexionar sobre qué país querían los argentinos y qué estaban dispuestos a hacer por él. A fines de 1982, la prolífica dupla conformada por Fabre y Tabaré dejó de hacer "El Chipote de la Pampa" y fue recién en julio de 1983 que volvieron a juntarse para hacer "Manfloro. Poema Épico por Entregas". Con esta historieta volvían a lo cómico en torno al sexo aunque más a su anterior historieta "El Romancero Ilustrado del Eustaquio" que a "El Cacique Paja Brava". En este caso, aludiendo a la homosexualidad, "Manfloro" es la voz popular para un hombre con actitudes afeminadas, nombra al estereotipo del homosexual.

También hubo cambios en el equipo de redacción. El más significativo fue en agosto de 1982: el nombramiento de Enrique Vázquez como Secretario de Redacción junto a Aquiles Fabregat. De esta forma, se confirmaba e institucionalizaba el lugar que de hecho ya ocupaba en la redacción y en la revista más allá de la tácita tensión que ello generaba con los humoristas[244]. Además, HUM® sumó nuevos colaboradores para reforzar su carácter político y serio. Por un lado, se incorporó el periodista Luis Gregorich, ex director del Suplemento cultural del diario *La Opinión*, redactor de la revista *Medios & Comunicación* y encargado del

[244] Enrique Vázquez recuerda: "había una tensión muy fuerte entre la sección mía y los dibujantes, por ejemplo. Y el único que me la blanqueó bien, de una, muy frontal (…) fue Miguel Repiso, que me dijo 'nosotros te odiábamos a vos' ahora somos… creo queridos amigos, pero dice 'nosotros te odiábamos a vos, porque todo ese espacio se nos quitaba a nosotros'. Entonces era hacer las cosas… o tratar de hacer las cosas muy, muy bien para merecerme ese espacio que le arrebataba a esa gente" (Entrevista 18/05/2011).

suplemento *Cultura & Nación* de *Clarín*. Gregorich había publicado allí, después de la guerra de Malvinas, un extenso artículo sobre la desinformación y la pérdida de credibilidad de las Fuerzas Armadas, el cual motivó a Cascioli a convocarlo para escribir en ese mismo tono y sobre esos mismos temas para HUM®. Sus artículos se asemejaban a los de Firpo y Sabato[245] –quienes continuaban colaborando con la revista– en cuanto a la opinión y al abordaje de cuestiones vinculadas a la cultura política del país. Por otro lado, en noviembre de 1982 se sumó Santiago Kovadloff, ensayista, poeta, traductor, filósofo de formación[246]. Sus colaboraciones no fueron continuas, pero se caracterizaron por ser ensayos que apelaban a la buena conciencia del lector. Finalmente, en enero de 1983 HUM® sumó una nueva sección dedicada a las artes plásticas, a cargo del crítico de arte Raúl Vera Ocampo. En ella se criticaron y difundieron exposiciones de arte de diversos artistas e incluso se llegó a ofrecer una guía con las muestras vigentes. Esta sección de crítica se sumaba a las ya existentes de música y de literatura.

Si en las etapas anteriores las críticas del espectáculo y culturales emitidas por HUM® generaban el rechazo de sus redactores por parte de los empresarios del sector, como se señaló con respecto a Hugo Paredero, a fines de 1982, HUM® informaba sobre los efectos positivos de dichas notas. Estando en la Bienal de humor e historieta de Lucca, Italia, Cascioli se enteró por medio del presidente del Festival Cinematográfico de San Sebastián, que se había seleccionado la película argentina "Plata Dulce" a raíz de la elogiosa crítica aparecida en HUM®. Otro caso, fue el de Osvaldo Soriano, quien a través de una carta les contaba que la editorial Bruguera se decidió a lanzar sus últimos libros como consecuencia de una crítica literaria publicada en las páginas de la revista. Estas noticias, confesaban los editores de HUM®:

> nos confirman que estamos en condiciones de colocarnos ciertos galones por nuestra prédica a favor de la verdadera cultura. Estamos orgullosos y queremos decírselo a los lectores. (…) Y todas estas cositas, qué quiere que les digamos, nos inflan el pechito de satisfacción. **No hay plata que pueda pagarlas** (H nº 94, nov. 1982: 12).

HUM® confirmaba positivamente su rol de clasificadora y calificadora dentro del campo cultural, incluso más allá de las fronteras nacionales del mismo. En otras palabras, había un reconocimiento externo de la centralidad conquistada por la revista en el campo cultural general, y no meramente mediático. Y esto quedaba en evidencia en la promoción que desde HUM® se hacía de los recién llegados a la posición del campo editorial que la revista hegemonizaba. Publicaciones independientes de reducida circulación como *La actualidad del*

[245] No obstante, a partir de mayo de 1983 las colaboraciones de Jorge Sabato se hicieron más esporádicas.
[246] Enrique Vázquez sostiene que él lo acercó a la revista.

Arte, *Retruco*[247]*, El Porteño* eran bienvenidas por HUM®, se sumaban a quienes consideraban que "la cultura es una buena inversión" (H nº 67 sep. 1981: 12). La activación del campo cultural y mediático a partir del surgimiento y consolidación de una posición alternativa a la dominante era reconocida por los editores de HUM®: "En el ambiente periodístico nacional, se nota una especie de corriente a favor de los valores reales y en contra de la mediocridad. No estamos hablando, por supuesto, de las grandes editoriales sino de esfuerzos aislados de pequeños pero bienintencionados editores" (H nº 74, ene. 1982: 8).

Simultáneamente, en un contexto de fuerte reactivación de la actividad partidaria, los realizadores de HUM® fueron convocados por los partidos políticos. Hasta entonces la vinculación entre unos y otros se había generado desde HUM® con los reportajes de Mona Moncalvillo, sumado a que en varias ocasiones coincidieron con sus firmas en la lista de adherentes de las solicitadas de los organismos de derechos humanos. Sus lazos se estrecharon al conformarse la opción anti-dictatorial dentro del campo de poder y ésta fue promovida por la revista. En octubre de 1982, se informaba a los lectores que habían sido invitados a participar en un debate público organizado por la Junta Coordinadora Nacional de la Juventud Radical. Se aclaraba que si bien "nuestra revista no es precisamente un medio radicha" (H nº 91, oct. 1982: 6), asistirían Tomás Sanz, Andrés Cascioli, Enrique Vázquez, Hugo Paredero, Mona Moncalvillo, Aquiles Fabregat, Gloria Guerrero, Alfredo Grondona White y Raúl Fortín. HUM® justificaba implícitamente su presencia en este evento partidario remarcando que se trataba de integrar un panel compuesto por "gente importante para la democracia" y los realizadores de la revista se sentían y querían sentirse reconocidos como parte de ese grupo. El hecho de que Mona Moncalvillo, que era afín al peronismo, asistiera a un evento del radicalismo, dejaba en evidencia que la primera identificación significativa era la antidictatorial más que la partidaria.

La revista política (oct.1982- dic.1983)

El avance en la politización y la adopción de una estrategia ofensiva contra el Proceso por parte de HUM® generó nuevamente el malestar de las Fuerzas Armadas. A fines de octubre de 1982, los responsables de la revista se enteraron de rumores que indicaban que la Junta

[247] No obstante no siempre había buenas intenciones. Meses después Hugo Paredero denunció a la revista *Retruco* que lo nombró como colaborador y publicó una nota de su supuesta autoría sin su consentimiento, incluso después de haber rechazado la invitación a participar de la misma (H nº 90, sep. 1982: 9)

Militar estaba analizando la posibilidad de "tomar medidas" contra HUM®[248]. La amenaza fue denunciada en el editorial del número 93 y eso generó la solidaridad de los lectores y de los principales dirigentes partidarios. HUM® hizo público el apoyo recibido reproduciendo las cartas de los seis dirigentes políticos más destacados del momento: Raúl Alfonsín (UCR), Arturo Frondizi (MID), Antonio Cafiero (PJ), Juan Carlos Pugliese (UCR), Ítalo Luder (PJ) y Oscar Alende (PI). Asimismo, publicó el editorial "Las Bases de HUM®" en el cual quedó explicitado como nunca antes su contrato de lectura. Allí se definió a sí misma, ese "nosotros" se opuso a un "ellos", delimitando un punto de vista que remitía a la estructura del sentir que excedía las páginas de la revista. Con este editorial más que convencer a los censores, procuró reforzar la confianza de los lectores y de las fuerzas políticas democráticas que asumirían el poder en el futuro. Allí se rechazó que HUM® fuera considerada un obstáculo a la transición democrática, como desde el gobierno militar y los aliados civiles que aún tenía querían hacer creer. La argumentación se basó, como en anteriores editoriales, en concebir la situación como un combate en el terreno de la libertad de expresión entre la democracia y el autoritarismo. A la vez, se recurrió a la estrategia de invertir la acusación, mostrándose como amenazada más que como una amenaza. Este pasaje de victimario a víctima tenía como fin ser aceptada como parte de la nueva coyuntura política que se abría.

El título del editorial buscaba atraer la atención del lector y para ello la palabra "bases" era central, ya que hacía expresa referencia a las Bases Políticas del Proceso de Reorganización Nacional, dadas a conocer por la Junta Militar en diciembre de 1979[249]. HUM®, equiparándose con su contrincante en términos de acumulación de poder, definía sus propias pautas de concertación, las cuales remitían a valores y posiciones ideológicas y políticas contrarias a las del Proceso. No obstante, el uso constante de las comillas para la palabra bases tenía el efecto de marcar a dicha palabra como extranjera en el discurso de HUM®. La palabra "bases" era atribuida al discurso militar; pero HUM® la satirizaba y la reformulaba sin la intención de borrarle por completo aquella significación.

[248] Cascioli recuerda aquel momento de la siguiente manera: "En octubre de '82 intentan secuestrar la publicación. Censuraron dos o tres publicaciones, una era la de Guillermo Patricio Kelly, *Quórum*. Y la que estaba en la mira era HUM®; pero ahí nosotros conseguimos zafar porque se acercaron muchos políticos a la revista, hicimos unos editoriales donde denunciamos la posible suspensión de la publicación por el gobierno. Estuvimos esperando a la policía que podía llegar en cualquier momento a la editorial. Y se acercaron muchos políticos, especialmente de la Coordinadora: Facundo Suárez Lastra, [Enrique] Nosiglia, [Marcelo] Stubrin y otra gente conocida. Tenían contactos con el último gobierno militar, querían apoyar la publicación, y lo que logramos fue que no la prohibieran" (H nº 221, jun.1988: 62).

[249] Durante la presidencia del general Videla, este documento fue elaborado para ser el instrumento con el que los militares convocarían al dialogo a políticos y sectores de interés para avanzar en "la convergencia cívico-militar", estableciendo los límites del disenso y las bases de compromiso que deberían asumir los civiles que desearan integrarse en el futuro a la vida política (Novaro y Palermo, 2003).

HUM® explicaba que cuatro años atrás, "sin saberlo" le había propuesto a sus posibles lectores, "las que resultaron ser ciertas 'bases' de concertación" y en ese tiempo, mucha gente aceptó "–también sin saberlo en ese momento– la propuesta. Eligió sin presiones, como un acto consciente de quien ejercita la libertad y opta por lo que le parece mejor" y:

> Ahora que son muchos los que se han sumado a este muy limpio acuerdo que pactamos con quienes nos siguen, podríamos definir cuáles son esas que, no casualmente, tratan de aquello que inquieta, abruma, desgarra o mantiene viva la esperanza de nuestra castigada gente. De nosotros. De todos (H nº 94, nov. 1982: 5).

Las "Bases de HUM®" expresaban una toma de posición contraria y hasta confrontativa a la que se sabía expresaban los militares: condenaban el estado de sitio y exigían la institucionalización del país; condenaban la "violencia terrorista" y repudiaban la "barbarie genocida", denunciaban los ilícitos, defendían la estabilidad de la justicia y se solidarizaban con los jueces, y desenmascaraban el plan económico. El "nosotros" construido por HUM® se definía entonces a favor de los valores de la libertad, la justicia, la vida, los principios éticos y políticos de la democracia, el esclarecimiento de ilícitos.

Para HUM® la aceptación implícita de su propuesta se debía a la identidad de fines y a la honestidad de sus intenciones, lo cual había generado que "la gente sana se agrupe". Igualmente, reconocía la imposibilidad del consenso unánime debido a dos hechos: "porque no siempre el mensaje llega a quien uno quiere" y "no siempre la indiferencia se conmueve fácilmente" (Ídem). No se mencionaba la posibilidad de convencer a quienes eran afines al Proceso. En todo caso, se presentaba como indiscutible aquello que precisamente estaba en discusión: la "protesta latente" que canalizaba HUM®, la cual para algunos se había convertido en peligrosa oposición. Los editores de HUM® desmontaron y confrontaron con ese lugar común que sostenía que a mayor oposición mayor peligro, y opusieron aquel otro que entiende que a mayor oposición más opiniones distintas. Uno definía al autoritarismo y el otro a la democracia, y HUM® se ubicaba junto a este último. A partir de este punto de vista, HUM® pasaba de ser una amenaza a ser una víctima de amenazas. Y la preocupación era mayor "cuando el disenso es casi delito" y "el rechazo irracional a nuestros principios, parece estar convirtiéndose en ataque frontal y arbitrario" (Ídem). Ante la pregunta acerca de quiénes sostenían ese rechazo, la respuesta era:

> aquellos que se benefician dolosamente con la corrupción permitida y alentada. Aquellos para quienes el derecho a elegir es letra muerta. Aquellos para quienes la vida y la dignidad humanas no son sagradas. Aquellos para quienes la condición de joven y pensante –la gran mayoría de nuestros lectores lo es- resulta una realidad incómoda (Ídem).

El obstáculo a la democracia eran estos a quienes los editores de HUM® no se animaban a identificar de modo más preciso, pero esperaban que sí lo hicieran sus lectores. Como reconocían, "En estos términos está planteada la lucha", por un lado, el "nosotros" que enarbolaba valores democráticos: la libertad, la vida, la honestidad, la tolerancia; y por otro, un "ellos" para quienes "elegir es letra muerta", los autoritarios. HUM® había pasado de una interpretación tripartita del conflicto en la cual se ubicaba en una tercera posición –"humoristas" frente a las oposición "oficialistas-antioficialistas"– a una concepción binaria del mismo definida entre autoritarismo versus democracia, posicionándose en el marco de esta última. Como venía insinuando, HUM® dejaba de definirse en el humorismo y en el plano cultural para hacerlo en el político, mas no partidario. HUM® había sido llevada al campo del poder y, aceptando ser parte del juego allí vigente en torno al régimen político, se definía anti-dictatorial y favorable a la democracia.

La ofensiva que hizo HUM® frente a las amenazas recibidas por parte de las Fuerzas Armadas tuvo especial expresión en el humor gráfico. El editorial "Las Bases de HUM®" se acompañó con un *cartoon* realizado por Daniel Paz en el cual en primer plano se veía a una patota secuestrar a un hombre en medio de la calle, mientras en la vereda opuesta había dos personas sorprendidas al ver el secuestro y dos militares frente a un puesto de diarios. Uno de ellos le decía al otro: "A veces me pregunto quiénes son los que quieren evitar el retorno a la democracia…". El segundo respondía "Las revistas, coronel, las revistas…" (H nº 94, nov. 1982: 5). En una página anterior, Horatius satirizaba a la Junta Militar en una historieta en la que mostraba a sus integrantes, general Cristino Nicolaides, brigadier Lami Dozo y almirante Jorge Isaac Anaya reírse y pelearse por la revista (H nº 94, nov. 1982: 3). HUM® era representada como generadora de una risa irresistible incluso entre sus "enemigos". La revista era una protagonista de las luchas políticas que se estaban desarrollando; en ella no quedaban "reflejados" los problemas políticos, sino que más bien cobraban vida. A diferencia de aquel *cartoon* que acompañó al editorial de marzo de 1981 con el cual indirectamente HUM® se ubicaba en una tercera posición; con estos dos chistes gráficos se reforzaba la concepción dicotómica del conflicto expresada en el texto del editorial, por la cual de un lado estaban los militares y del otro HUM®. De este modo, el texto junto a la imagen estuvieron al servicio de atacar a quienes en el campo del poder amenazaban a la revista.

A partir de ese número, el humor negro regresó a las páginas de la revista junto a la sátira política en clave de denuncia de la represión legal e ilegal, cuyos responsables ocuparon un espacio que nunca antes había tenido. No obstante, en general el aspecto visual de la revista se redujo, lo que dio lugar a una publicación abarrotada de extensos textos políticos. Como

había sucedido con *Satiricón* en su segunda etapa, el carácter periodístico se impuso sobre el carácter humorístico de la revista. A su vez, las imágenes que predominaron redujeron su riqueza estilística y temática, ya que todo quedó subsumido en la sátira política y el humor negro[250]. No obstante, HUM® mantuvo la cantidad de humoristas en el *staff*, aunque cada uno de ellos publicaban menos colaboraciones. Daniel Paz fue uno de los humoristas que más espacio conquistó en esta etapa. La uniformidad estilística se debía no sólo a que dejaron de colaborar o disminuyeron su participación los humoristas con trazo más experimental, como Crist, Fati o Fontanarrosa[251], sino también a que los dibujantes que estaban desde los inicios o que colaboraban con frecuencia en HUM®[252] ya habían consolidado su trazo y su tipo de humor sin aportar novedades. Por último, se privilegió a aquellos más cercanos a un trazo esquemático que experimental, como Garaycochea, Ceo, Cilencio, Fortín, Peni, Daniel Paz, Dani Duel, etc.

El secuestro se hizo efectivo en enero de 1983. El decreto nº 88 decía "Prohíbase la edición, impresión, distribución, venta y circulación en todo el territorio de la Nación, del número 97 de la Revista "HUM® Humor Registrado" y su suplemento editado por Editorial La Urraca S.A." alegando como motivos "afianzar sobre bases sólidas de entendimiento social las instituciones y magistraturas constitucionales" y "preservar" la libertad (BORA nº 25.089, 13/01/1988). El extenso decreto afirmaba que el gobierno nacional "no puede permitir el desarrollo sistemático y reiterado de acciones degradantes para con instituciones esenciales de la República" y acusaba a HUM® de seguir "subvirtiendo el orden institucional del país" y agregaba que "es evidente la actividad disociativa que pretende llevar a cabo la revista HUM® (…) por lo que resulta necesario evitar con su secuestro la consumación y propagación del propósito subyacente en dicha publicación" (Ídem). El número 97 fue interceptado en la imprenta, Fabril Financiera S.A., bajo la orden de impedir su circulación. Sin embargo, unos 100.000 ejemplares ya habían salido hacia los kioscos de la Capital y lograron llegar a los lectores gracias a que el titular de la Sociedad de Distribuidores de Diarios y Revistas, Ángel "Cholo" Peco, decidió defender la publicación y activó un sistema *ad hoc* de circulación para evitar a los policías que tenían la orden de incautar la revista (H nº 221, jun. 1988: 63). Peco estaba interesado en que la revista se distribuyera porque incluía un reportaje a su socio, el cardiólogo René Favaloro. Él sugirió a los canillitas que ocultaran en los comercios vecinos los

[250] Un ejemplo fue la historieta "Protección al menor" de Meiji y Tabaré, que se tornó más seria y política al privilegiar la reflexión sobre el futuro de la sociedad argentina dando cuenta de los miedos que rodeaban a los adultos. Los niños eran una excusa para generar estas reflexiones.
[251] La excepción fue la incorporación de Lizán y Varlotta, quienes publicaron las historietas "Santo Varón" y "Los Profesionales", sin embargo no tuvieron constancia con las colaboraciones.
[252] Como Tabaré, Grondona White, Fontanarrosa, Limura, Lawry, Ceo, Meiji, Claire Bretécher, Santiago Varela, Lawry, entre otros.

ejemplares de la revista y negaran a la policía tenerlos, para venderlos cuando fueran solicitados por los lectores. Éstos le pagaban al vendedor y pasaban por el comercio vecino a retirar su ejemplar. Desde radio Mitre, los periodistas Magdalena Ruiz Guiñazú y José Ignacio López indicaban al público dónde había ejemplares de la revista a la venta (Cascioli, 2005: 14). También hubo lectores que accedieron al número 97 de HUM® porque la misma policía encargada de la incautación, vendió los ejemplares[253]. El secuestro del número 97 fue acompañado de un juicio pero un amparo judicial permitió que la revista siguiera saliendo.

En el número siguiente, HUM® provocativamente desde su tapa decía "…y nos decían que no había más secuestros…!" (H nº 98, ene.1983), el primer cabezal se preguntaba: "¿llegaremos al nº 100?" y el extenso editorial exclamaba: "¡Se siente, se siente…! Los lectores de HUM® están presentes", donde narraban el inmediato y amplio apoyo que recibieron ante la medida de secuestro de su número anterior. Los responsables de HUM® hacían constar que "nos hicieron sentir agradablemente acompañados y respaldados justo, justo cuando desde el Poder pretendieron aislarlos e incomunicarlos". Y agregaban: "Estamos absolutamente seguros de que el día en que secuestren el Boletín Oficial, ni Bignone ni Reston van a recibir mensajes de este tipo" (H nº 98, ene.1983: 3). HUM® le hacía saber a las autoridades militares que ella tenía más apoyo social y político. Y lo demostraban publicando extractos de las cartas de solidaridad recibidas por los dirigentes políticos y sociales[254], otros medios de prensa, entidades periodísticas[255] y los lectores de la revista. HUM® también reprodujo la nota de Manfred Schönfeld, "La historia de un grupo de hombres honrados" publicada en *La Prensa* el 13 de enero de 1983.

Una vez garantizada su continuidad, los editores de HUM® capitalizaron a su favor el secuestro del número noventa y siete. En realidad, ya desde los meses previos, cuando

[253] Nora Bonis recuerda que "Después nos enteramos de que también números incautados los estaba vendiendo la policía, los mismos que estaban secuestrándolo (…) la editorial hace un juicio y lo gana, entre las cosas que pide era que le devuelvan esos ejemplares y no había nada para devolver (…) quiere decir que ellos también los vendieron (…) Los mismos secuestradores…" (Entrevista 20/05/2011).

[254] En este caso, HUM® acusó recibo de la solidaridad del Movimiento de Unidad, Solidaridad y Organización (MUSO) del Justicialismo, de la Juventud Intransigente de Lanús; Oscar Alende, líder del Partido Intransigente; Martín Dip, secretario general del Partido Demócrata Progresista; Adolfo Pérez Esquivel, premio Nobel de la Paz y Raúl Aramendy y Jorge Firpo de la Coordinación Nacional del Servicio Paz y Justicia, Centro de Estudiantes de Ingeniería "La línea Recta"; Raúl Alfonsín, precandidato presidencial por el Movimiento de Renovación y Cambio de la Unión Cívica Radical; Darío Ricardo Díaz, secretario general de la Juventud del Partido Intransigente; Paula Gimbatti y Ricardo Tempote de la línea "Humanismo y Liberación" de la Democracia Cristiana; Ernesto Sabato, Leda Valladares, Enrique Stein, José F. Westerkamp, Alfredo Bravo y Eduardo Pimentel, presidentes de la Mesa Ejecutiva de la asamblea Permanente por los Derechos Humanos; Patricio Kelly, Club de lectores de HUM® de Villa Gesell (sic); Centro Cívico Silvia M. de Illia, Movimiento de Renovación y Cambio, Unión Cívica Radical de Mendoza, Enrique y Graciela Fernández Meijide, entre otros.

[255] *The Buenos Aires Herald*, *La Prensa*, *Qué pasa*, ADEPA, SIP, *Entrelíneas*, staff de *Tal Cual*, editor *Week End*, *Perfil, Casos*, *Semanario*, *El Porteño*, Samuel Gelblung, LV4 Radio Manantiales de Mendoza, Operativo verano (Opver) Editorial Perfil, *Revista 10.*

denunciaban las amenazas de cierre, las ventas de HUM® aumentaron. No obstante, si en noviembre de 1982 HUM® vendió unos 392.242 ejemplares, en febrero de 1983 saltó a 626.200 ejemplares para luego reacomodarse en torno a los 450.0000 ejemplares. A esta ampliación del círculo de lectores también había contribuido la tergiversación de la información que se hizo la prensa dominante durante la Guerra de Malvinas, que no sólo restituyeron el orden en el mercado de los meses previos de la contienda sino que aceleraron las tendencias negativas que habían registrado. En 1982, HUM® tuvo un total de ventas de 3.862.480 ejemplares superando por primera vez a *La Semana* y a *Siete Días* y ubicándose muy cerca de *Radiolandia*. En realidad, estas cuatro publicaciones tuvieron un nivel de ventas muy similar; pero de todas ellas HUM® era la única que podía estar satisfecha por tal *performance*; las demás no hacían más que ratificar la constante caída de sus ventas. Entre estas últimas también estaba *Gente*, la cual si bien hacía cuatro años que asistía a la pérdida sistemática de lectores no abandonaba su posición dominante en el mercado. Por primera vez, la alternativa "apocalíptica" más significativa de campo de la prensa gráfica periódica se predisponía a secundar al principal exponente de los "integrados". La comunidad de "superhombres" a la cual alude Eco (1965) dejó ser "reducidísima" en la Argentina de 1982. Su pretensión de elevarse por encima de la mediocridad y la banalidad media se estaba concretando (Véase Gráfico 2).

Ser víctima del poder militar sumaba capital simbólico entre quienes se posicionaban como apocalípticos y anti-dictatoriales. Las amenazas que recibía HUM® de parte de civiles y militares se habían concretado con un hecho de gran impacto público que, si bien tuvo consecuencias menos traumáticas que las sufridas por otros colegas del campo cultural y mediático, en la coyuntura de 1983 era suficiente para confirmar la posición opositora que ocupaba HUM® y que algunos tradujeron en términos de "resistencia cultural". Si en su editorial "Las Bases de HUM®" había definido el conflicto entre un "nosotros" democrático y un "ellos" autoritario, éste estaba cada vez más cerca del final y la primera opción era la que se perfilaba como triunfadora. Después del secuestro, HUM® reforzó su ofensiva contra la dictadura militar acompañando y participando junto a la sociedad argentina en el "agitado clima antidictatorial" (Quiroga, 2004). La revista llevó al máximo su politización, su postura seria y comprometida con la realidad, su carácter apocalíptico se politizó primero en sintonía con la postura que había asumido en el editorial "Las Bases de HUM®" y luego en función de la campaña electoral con vistas a las elecciones del 30 de octubre.

La efervescencia social por el retorno al Estado de derecho fortaleció la definición del conflicto político en términos binarios, democracia y dictadura se volvieron posturas, identidades cosificadas, rígidas y sin matices. Esto quedó en evidencia cuando Enrique

Vázquez, entrevistado por la revista *La Semana* en febrero de 1983, intentó explicar el diverso espectro de posiciones que convivían dentro de la redacción de HUM®, sus declaraciones "parecieron tomar el incierto –y generalmente criticado por nuestra misma publicación– rumbo de los tomates: el de la 'etiquetación'" (H n° 99 feb. 1983: 16). Sintéticamente, Vázquez había dicho que "Grondona White es un liberal británico de pura cepa. Aquiles Fabregart es apolítico. Y Tomás Sanz se define como escéptico de derecha". En una breve columna titulada "La 'interna' de HUM®" se explicaban y desmentían los dichos de Enrique Vázquez ante el lector pero también reconociendo que habían generado fricciones que necesitaban ser aclaradas. Cada uno de los involucrados se despegó la etiqueta recibida, Grondona White porque era argentino y "no acepta aquella definición ni como esquema prototípico"; Fabregat porque había dejado Uruguay tras el golpe de Estado e irónicamente agregaban "su apoliticismo es tan singular que no hacía muy confortable su permanencia allá" y finalmente, Sanz "está buscando algún otro "derechista" (¿por qué no fascista?) que, como él, haya firmado solicitadas pidiendo por los desaparecidos o que comparta la línea general de la revista, sobre todo en lo que se refiere a la urgente ida sin retorno del gobierno de facto" (Ídem). Aún siendo verdad, ser liberal, de derecha o apolítico eran identidades políticas negativas en la coyuntura de transición, las dos primeras estaban estrechamente asociadas con el Proceso, las Fuerzas Armadas y sus aliados civiles. En otras palabras, en un campo político definido de modo binario, democracia o dictadura, esas "etiquetas" no podían concebirse como parte de la primera opción abogada por la revista, motivo por el cual había que despojarse imprescindiblemente de ellas. En todo caso, Vázquez había querido referirse a que las diferencias en el interior de la redacción no eran significativas, como retrospectivamente lo reconocieron Tomás Sanz y Carlos Trillo. Para Sanz "había la postura general contra la dictadura y después no había posiciones tan definidas digamos 'yo soy peronista'… era todo un sentido político un poco más amplio" (Entrevista 17/12/2010); Trillo se refirió a HUM® como un espacio pluripartidario: "En la época de la dictadura todos los colaboradores teníamos un enemigo claro, entonces, en general, coincidíamos todos con todos y con todo" (Entrevista en Vazquez L., 2009).

En junio de 1983, con motivo de su quinto aniversario, HUM® aludió en nuevamente en términos dicotómicos a su relación con el poder de turno y ratificó su triunfo. Esta vez el festejo fue a lo grande. En las primeras páginas del número ciento seis desplegó a modo de línea de tiempo su "Breve historia de HUM® (y del país)" en la cual una selección de las tapas ilustradas por Cascioli funcionaban como "guías" para dar cuenta de sus cinco años de trayectoria, de su comienzo "tímido" a lograr una publicación que "modestamente" había entrado en la historia del país (H nº 106, jun. 1983: 5). La modestia anunciada no hacía más que

reforzar este posicionamiento como sujeto gravitante en la historia argentina. HUM® ponía en juego el capital simbólico adquirido y ratificaba la posición que había conquistado en el campo de la gran producción cultural y mediática. La historia construida por HUM® terminaba con el número secuestrado, el cual representaba: "la culminación de una guerra –no declarada pero evidente– entre el Proceso y los medios independientes que luchan por la libertad de expresión" (Ídem). Si bien en esta oración anunciaban el final triunfal de la "guerra", enseguida aludían a su continuidad, la cual se esperaba implícitamente que finalizara definitivamente con la asunción de un presidente democrático. Mientras tanto, HUM® seguía con su línea y "hay pruebas de que la presión oficial sigue en la suya, considerando que HUM® no representa el periodismo 'positivo'" (Ídem). No obstante, esta calificación negativa se tornaba para sus editores una confirmación, "mientras se nos califique así, sabremos que estamos en el buen camino" (Ídem). HUM® celebraba sus cinco años apelando a la disyuntiva entre democracia y dictadura que le había sido redituable y evitó referirse a las nuevas tensiones que atravesaban al campo político, en particular al sector "democrático". En efecto, el 28 de febrero de 1983 el presidente Bignone anunció oficialmente el llamado a elecciones para el 30 de octubre y el traspaso del poder para el 30 de enero de 1984, lo cual activó las campañas electorales. Se sumó así un eje de conflicto en el interior del campo de poder. La oposición entre democracia y dictadura no desapareció pero cedió protagonismo a la puja partidaria. HUM® debió dar cuenta de ambos frentes y posicionarse en cada uno.

Los movimientos dentro del *staff* de HUM® a lo largo de 1983 expresaron la politización de la revista así como también el doble posicionamiento antes mencionado. En febrero de 1983, Claudio Bazán se alejó de HUM® y la revista dejó de tener una columna dedicada a las cuestiones económicas. El fin de la columna económica y el avance de las columnas dedicadas a temas políticos daba cuenta del clima más general de excesiva politización en el cual la economía quedaba subsumida. La revista se alejaba definitivamente del punto de vista más economicista de sus inicios para dar lugar a otro más politicista, acorde a la nueva coyuntura. A esto contribuyó el hecho de que las columnas sobre temas sociales, las costumbres y la vida cotidiana en la ciudad se transformaran en ensayos más analíticos, pseudosociológicos, psicológicos o filosóficos en torno al autoritarismo, la democracia, etc.; complementando las columnas de Gregorich, Firpo, Sabato[256]. En abril de 1983 se incorporaron a HUM®, por un lado, el escritor, historiador y médico especializado en psiquiatría y

[256] En efecto, las columnas de Santiago Varela, Luis Frontera, Jaime Emma, Jorge Barale –incorporado en julio de 1983- adquirieron estas características. En julio de 1983 ingresó como colaboradora la psicoanalista Vivian Löew aportando reflexiones desde ese campo de saber aunque adaptadas a las características de la revista.

psicoanálisis, exiliado en España, Mario "Pacho" O'Donnell con la serie "Mishiología social"[257] en la cual reflexionaba sobre las miserias de la sociedad argentina. Por otro, el filósofo, escritor, ensayista y ex militante de la Juventud Peronista José Pablo Feinmann fue entrevistado por Moncalvillo y unos meses después comenzó a colaborar con HUM® con una sección titulada "Ensayos sobre literatura política", dedicada sin mucho éxito, ya que tuvo unas pocas entregas, a reseñar la producción académica reciente. Unos meses después, a los editores de HUM® les "pareció casi una obligación" reproducir la nota publicada *El País* de España, "El desexilio" de Mario Benedetti, quien "casi no necesita presentaciones" (H nº 106, jun. 1983: 40-41). El poeta y escritor uruguayo se había tenido que exiliar en Madrid tras el golpe de Estado de 1973 y "sufre el destierro como pocos. Ello se nota en su reciente producción literaria" (Ídem). El tema del exilio había comenzado a ser tratado en HUM® por Soriano en 1981, luego fue objeto de los reportajes realizados por Mona Moncalvillo y reaparecía por medio de este destacado intelectual representante de la cultura rebelde, es decir, de quienes tras el triunfo de la Revolución Cubana combinaban su trabajo en el campo cultural con la militancia política. Benedetti fue dirigente de la coalición de izquierdas, el Frente Amplio, desde 1971 a 1973. HUM® luego publicó otras notas de Benedetti editadas previamente en México y España.

A estos intelectuales se sumaron dos destacados periodistas: José María Pasquini Durán y Rogelio García Lupo. El primero comenzó a colaborar con HUM® en agosto de 1983 y lo hizo por un par de meses. Su experiencia provenía de periódicos sindicales, a fines de los años sesenta fue colaborador independiente en el *Semanario CGT de los Argentinos*; luego, trabajó en la revista *Panorama*, de Editorial Abril, donde llegó a ser prosecretario de redacción; fue secretario de redacción de *La Opinión* y hasta entonces había estado en Italia, donde fue director de la agencia IPS. Por su parte, García Lupo, entonces era corresponsal de *El Nacional* de Caracas y *Tiempo* de Madrid, traía consigo una extensa trayectoria periodística y de militancia. En 1959, había fundado en Cuba la Agencia Internacional de Prensa Libre junto con Gabriel García Márquez, Rodolfo Walsh y Jorge Masetti. En la década del sesenta fue editor y asesor de la editorial Jorge Álvarez y corresponsal en Buenos Aires del semanario uruguayo *Marcha*. También, integró la redacción del *Semanario CGT de los Argentinos* junto a Rodolfo Walsh y Horacio Verbistky. Fue colaborador de la revista *Primera Plana* y en 1973, durante el gobierno de Cámpora, fue Director Ejecutivo de Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba). Las notas de García Lupo fueron de análisis de la coyuntura latinoamericana y la relación de esta región con Estados Unidos. Como Benedetti, se trataba de exponentes de la cultura rebelde que

[257] O'Donnell fue designado Secretario de Cultura de la ciudad de Buenos Aires una vez concretado el retorno a la democracia.

tras el golpe de Estado se habían tenido que exiliar. Hasta ahora, HUM® había ampliado su círculo de colaboradores a periodistas y escritores representantes de la "cultura moderna"; en 1983 éste se abría aún más para integrar a los "rebeldes" quienes, derrotados, procuraban migrar a posiciones críticas y comprometidas más moderadas, que aquellas que habían sostenido previamente como era la opción democrática frente a la revolucionaria. La comunidad de "integrados-apocalípticos" representada por HUM® se ampliaba hacia la izquierda del arco político así como también a los referentes colectivos e individuales del movimiento de derechos humanos.

Hasta principios de 1983, los realizadores de HUM® estaban vinculados con los organismos de derechos humanos a partir de la firma de solicitadas reclamando por los "desparecidos" y de los reportajes que Mona Moncalvillo realizó a sus más destacados dirigentes. A mediados de 1983, se produjo un acercamiento aún mayor entre unos y otros. La revista se volvió más permeable hacia el discurso y accionar de los organismos. En la sección "Nada se pierde", HUM® publicitó algunas de sus actividades y sus comunicados donde denunciaban problemas y represalias que tenían con el desarrollo de las mismas, como aquel de los Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones políticas que informaba sobre represalias tomadas en la Cárcel de Devoto sobre los detenidos y sus familiares, luego de la marcha del 12 de octubre en torno al penal (H nº 115, oct. 1983: 14). Esta difusión no estuvo exenta de problemas para la revista. En agosto de 1983, HUM® denunció a la dictadura uruguaya por impedir que se hiciera público un ayuno que estaban haciendo miembros del Servicio de Paz y Justicia de ese país. En el siguiente número, HUM® informaba que el argentino premio Nobel de la Paz, Adolfo Pérez Esquivel, fue declarado "persona no grata" por las autoridades uruguayas cuando quiso ingresar al país vecino con otros miembros del Servicio de Paz y Justicia para solidarizarse con sus pares de Montevideo.

Dos números después, HUM® informaba a sus lectores de uno y otro lado de la orilla del Río de la Plata que la revista estaba prohibida en Uruguay, como quedaba demostrado en el hecho de que sus números estaban siendo reiteradamente "no autorizados" por la censura previa de dicho país. HUM® se había involucrando en los asuntos políticos del vecino país y pagaba por ello, no sólo con estas denuncias sino también al publicar en junio de ese año el reportaje de Mona Moncalvillo a las "madres uruguayas", las mujeres que reclamaban por sus familiares desaparecidos bajo la dictadura militar de aquel país. La situación política en uno y otro país distaba de ser la misma. Si bien en Uruguay las Fuerzas Armadas habían perdido el plebiscito por el cual habían procurado legitimarse y mantenerse en el poder, su retirada no se hizo en los mismos términos en Argentina, donde la ilegitimidad de las Fuerzas Armadas era mucho mayor.

De cualquier modo, las medidas de los militares uruguayos contra HUM® o Pérez Esquivel sólo podían limitarse a restringir su ingreso formal al país. Más difícil de llevar a la práctica era evitar lo que para HUM® y sus lectores era la "única" alternativa, ingresar a través del intercambio turístico (H nº 114, oct. 1983: 8).

Simultáneamente, la revista publicó en sus páginas una carta abierta que Fray Antonio Puigjané escribió a los lectores de HUM®, la cual fue el inicio de la columna "Del padre Puigjané a los lectores de HUM®"[258] y luego, desde Nicaragua envió notas sobre la actualidad de aquel pequeño país centroamericano gobernado por el revolucionario Frente Sandinista de Liberación Nacional. Como tantos otros columnistas, Puigjané no necesitaba ser presentado, ya lo había sido en agosto de ese mismo año cuando fue entrevistado por Mona Moncalvillo para la revista. Al igual que en anteriores ocasiones, se trataba de un entrevistado que se sumaba a la lista de colaboradores. Puigjané era un miembro de la iglesia católica, en ese momento comprometido con los organismos de derechos humanos y previamente exponente de los "rebeldes" del campo religioso, es decir, comprometido con el "pueblo" y con los "pobres". Así como HUM® había abierto sus páginas a estas asociaciones también lo hacía, desde la sección reportajes, a referentes de la iglesia católica críticos con sus cúpulas, como lo había sido el obispo de Quilmes monseñor Jorge Novak, por ejemplo. La última incorporación significativa al *staff* de HUM® también era una persona vinculada con las agrupaciones de derechos humanos, Graciela Fernández Meijide era miembro de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH). Antes de convertirse en columnista, Fernández Meijide ya tenía vínculos con la revista, en tanto lectora había enviado una carta criticando una nota de Luis Gregorich la cual se publicó a página entera en la sección "Nada se pierde", fue reporteada por Mona Moncalvillo en octubre de 1983 y colaboró con notas sueltas y finalmente, en diciembre inauguró la columna de "De víctimas y victimarios".

Este acercamiento más explícito de HUM® hacia los organismos de derechos humanos fue aceptado y apoyado por los lectores de la revista y fue denostado por sus contrincantes políticos. Estos, mientras las Fuerzas Armadas intentaban condicionar la transición democrática con la sanción de la Ley de Autoamnistía, pusieron a circular nuevos rumores en torno a la

[258] Tomás Sanz recuerda cómo fue la llegada de Puigjané a la revista: "Andrés se entusiasmó en una época con un sacerdote, el padre Puigjané que era tercermundista, marxista también, defensor de Cuba, de Guatemala, de Nicaragua, y un día apareció en la toma de La Tablada, cuando tomaron La Tablada el movimiento Todos Por la Patria. Y a veces no era previsible, porque es difícil distinguir o tomar postura en esos casos, a mí no porque yo nunca fui de izquierda pero despertar esa simpatía, el cura de los humildes, o el cura que políticamente estaba…" (Entrevista 17/12/2010). En efecto, Puigjané fue uno de los fundadores del Movimiento Todos por la Patria, el cual protagonizó el levantamiento en el regimiento de La Tablada en 1988. Fue juzgado y condenado por crímenes en contra de la ley de defensa de la Democracia.

revista, gracias al poder de observación de los lectores de ésta. Un lector, con buenas intenciones, se percató de la ausencia en tapa de caricaturas del jefe de la Fuerza Aérea, brigadier Augusto Hughes[259] y les escribió preguntando "¿Qué pasa, muchachos? ¿Se metió la mano negra, o es que hay algún arreglito por las mesas de dibujo?" (H nº 109, jul. 1983: 24). Después del secuestro del número noventa y siente, las tapas de HUM® fueron ilustradas por Sergio Izquierdo Brown mientras que el color quedó a cargo de Cascioli; y la respuesta, poco convincente, fue que a ninguno de estos dos destacados dibujantes a le salía hacer la caricatura del rostro de Hughes.

Unos meses más tarde, desde un reducido espacio en la sección "Nada se pierde", los responsables de la revista decían no tener "más remedio que, como los políticos, 'salir al cruce de versiones infundadas'" (H nº 112, sep. 1983: 7). Se trataba de rumores que insinuaban que el directorio de su editorial estaba integrado por miembros de las Fuerzas Armadas. La respuesta fue rotunda: "solamente a un minorado mental se le puede ocurrir que una revista como HUM® pertenezca a integrantes de los mandos militares" (Ídem). No obstante, en el siguiente número implícitamente volvían a responder a estas acusaciones con un triple movimiento: desde una postura defensiva en el editorial ofrecían un alegato a su favor y desde una ofensiva, por un lado, denunciaban unas pintadas "tristemente jocosas" contra HUM® en el frente del edificio de la redacción y de algunos comercios vecinos y, por otro, exhibiendo el premio que acababa de obtener en Italia. La denuncia de las pintadas se acompañaba con fotografías en las cuales se leían las acusaciones de "HUM® subversivo" y "HUM® porno y vendido". Los agresores no eran tan anónimos, "se deschavaron escribiendo un par de frases a favor del nazifascista declarado Oscar Castrogé" (H nº 113, sep. 1983: 6). A continuación, los editores de HUM® se desquitaron con este ultranacionalista publicando un pequeño almanaque en el cual de un lado se veía a una muchacha semidesnuda y del otro, además del almanaque, la publicidad de su programa radial. Es decir, Castrogé aparecía fomentando aquello que criticaba. Desde HUM® concluían explicando que la acusación de "pornográfica" que recibían la solían hacer "los pobres de espíritu cuando carecen de argumentaciones sólidos" (Ídem). En la página siguiente, de modo desafiante, la revista anunciaba: "HUM®: Premio 1983 a la mejor revista satírica del mundo", en alusión al premio Forte Dei Marmi que habían obtenido en Lucca, Italia[260]. HUM®, criticada y acusada por los sectores más rancios de la derecha

[259] Tomás Sanz recuerda los rumores de "que la aeronáutica nos bancaba, qué sé yo, salvo que yo no supiera nada, que yo no me enterara..." (Entrevista 17/12/2010).
[260] La obtención de este premio y sus implicancias se retoman en el capítulo 5.

vernácula, amenazada y secuestrada desde el gobierno militar, se acababa de consagrar internacionalmente.

El editorial se tituló "Por quién vota HUM®", sin embargo, tras esta pregunta estaba aquella otra que arrojaba sospechas sobre la revista: "¿Quién está detrás nuestro?", interrogante que con indignación decían ya haber respondido pero parecía que no había sido suficiente para evitar la circulación de rumores (H n° 113, sep. 1983: 5). Nuevamente, la estrategia argumentativa fue invertir los términos de la acusación, de este modo la pregunta se transformó en "¿Detrás de qué estamos nosotros?" lo cual dio lugar a una nueva definición de HUM®. Ésta sostenía que:

> estamos desde siempre, detrás de principios inalterables: combatir la intolerancia, la arbitrariedad, la mentalidad fascista. Oponernos a un sistema de gobierno que en todos sus actos lleva el sello de la muerte –intelectual y física–, y rescatar los valores de la vida como entendemos merece ser vivida (Ídem)

HUM® remarcaba que eran los lectores con la adquisición de la revista quienes la sostenían, estos que "jamás se nos acoplaron siguiendo una línea de política partidista ni intereses de sector" (Ídem). De este modo, se exponía de donde provenía la necesidad de aclarar estas cuestiones. La definición del llamado a elecciones y el clima preelectoral había desviado el eje del conflicto; éste ya no se definía entre "oficialistas y antioficialistas" ni entre "autoritarismo y democracia" sino que dentro de esta última opción, reaparecía la histórica división bipartidista entre "radicales y peronistas" y HUM® en tanto publicación política se veía forzada a definirse ante la nueva disyuntiva. La revista respondía particularmente a los "lectores que nos dicen que se alejan porque HUM® no es peronista. Más aun: porque es 'anti-peronista'" (Ídem); diciéndoles que "Aún habiendo peronistas entre sus colaboradores, nadie podrá hablar de defraudación o de actitud camaleónica, porque la revista jamás se planteó ser un órgano **de** o **contra** tal o cual partido. Tampoco HUM® es radical, aunque haya radicales en ella" (Ídem). No se hacía esta aclaración, decían en el editorial, para recuperar lectores sino para "aclarar los tantos. Si esto no se comprender, será prueba de que aquella intolerancia anda bailando en el ambiente más de lo que se supone" (Ídem).

Finalmente, HUM® aclaraba que más allá de quién gane en las elecciones ella iba a seguir sosteniendo los principios que la definían y la independencia periodística que "proclamamos siempre, es decir HUM® "no se prenderá del brazo de ningún gobierno". Y agregaban:

> Ningún gobierno será 'amigo' nuestro. Tradicionalmente –pero no por oposición sistemática o interesada- el humorismo político agudo y crítico, ha sido 'enemigo' del poder. Lo que está por verse –y no por parte nuestra– es hasta qué punto esa 'enemistad' va a mantenerse en los límites de una sociedad democrática y civilizada. (…) Ninguna publicación periodística, con su apoyo o su crítica, va a decidir los destinos del país. Pero

> la actitud del futuro poder ante la prensa, será un buen botón de muestra de cómo viviremos la democracia que estamos por conseguir (H n° 113 sep. 1983:5).

De este modo, quedaban expresados ciertos temores con respecto al futuro democrático y, teniendo en cuenta la experiencia democrática pasada y las características de la campaña electoral, este temor aludía a un posible triunfo del peronismo. Acompañó a la reflexión y al procesamiento de los miedos e incertidumbre ante el futuro que se abría la publicación de la historieta "Los Inmortales"[261], del búlgaro nacionalizado francés Enki Bilal, a partir de un mes antes de las elecciones presidenciales. HUM® le ofreció a sus lectores en un suplemento a color, en ocho entregas coleccionables, esta historieta del género fantástico, publicada inicialmente en *Pilote*, destacada revista francesa de *comics*[262]. La ficción de la historieta, se le informaba a los lectores, podía tener similitudes con la realidad, se trataba de "Una historia tremenda, situada en París en el año 2023, en vísperas de una 'mascarada electoral', donde la violencia es dueña y señora, mientras lo cotidiano se mezcla con lo imposible" (H nº 111, ago. 1983: 118).

En lo que quedó de 1983, HUM® evitó definirse en términos partidarios y apeló a los valores democráticos para englobar a todas las opciones partidarias mayoritarias y más significativas[263]. No obstante, en la redacción los posicionamientos político partidarios estaban definidos. Desde el surgimiento de la revista, los colaboradores afines al peronismo y aquellos pocos que militaban en la izquierda –Viuti, Eduardo Mileo, por ejemplo– sobresalían frente al resto que por lo general, no tenía una afinidad político-partidaria establecida. Es decir, no había un grupo de colaboradores afín al radicalismo como sí lo había con respecto al peronismo. Eran peronistas Alejandro Dolina, Mona Moncalvillo, Juan Sasturain, Carlos Trillo, sobre el final se sumaría José Pablo Feinmann, por mencionar algunos. Desde 1978, HUM® se había construido como un espacio pluripartidista o, dicho de otro modo, su identificación con la democracia y contra la dictadura permitió aglutinar a las identidades partidarias.

No obstante, llegado el momento en que la sociedad argentina se disponía a elegir al futuro gobierno democrático, las identidades partidarias se impusieron. Cascioli no quería que

---

[261] Su título original era *La Foire aux Immortels* y se trató del primer tomo de la Trilogía Nikopol que el autor tardó una década en completar.

[262] En esta revista publicaba también la colaboradora francesa de HUM®, Claire Bretécher.

[263] En sintonía con esta definición de HUM® y sabiendo que sus lectores trascendían las pertenencias partidarias, el Partido Demócrata Progresista publicó sus solicitadas a favor de "Derechos humanos al parlamento. Con independencia y sin renunciar a nuestras diversas opciones partidarias o ideológicas votamos y pedimos que voten por Augusto Conte como Diputado Nacional, por la Capital Federal del Partido Demócrata Progresista" (H nº 114, sep. 1983: 13). La primera solicitada estaba firmada por Adolfo Pérez Esquivel y Ernesto Sabato y la segunda, por una gran cantidad de intelectuales y gente de la cultura, muchos de los cuales habían sido entrevistados por HUM®.

gane el peronismo; Isabel Perón se había transformado en su enemigo en el momento en que clausuró sus revistas y lo llevó a juicio. Cascioli estaba atraído por la opción de izquierda encabezada por Oscar Alende del Partido Intransigente; según Enrique Vázquez fue él quien lo llevó al radicalismo:

> Yo no era radical. Me gustaba muchísimo Alfonsín, y Alfonsín me llevó al radicalismo y hubo un momento en que (…) Cascioli, que quería que ganara cualquiera menos el peronismo, decía 'los radicales son unos pelotudos pero yo voy a votar a Alende', entonces le organicé dos almuerzos, uno con Alfonsín y uno con Alende (Entrevista 18/05/2011).

El almuerzo con Alfonsín fue un éxito, no así el que tuvieron con Alende, quien quiso elogiarle las caricaturas de tapa de la revista y confundió a Cascioli con Caloi[264]: "Cuando dijo eso Alende, dije "se terminó", después siguieron hablando y Cascioli era como si hubiera desconectado, estaba en otra" (Ídem). Oche Califa coincide con Vázquez en que la opción más "potable" para Cascioli era Oscar Alende, pero cuando se vislumbró que Alfonsín podía ganarle a Ítalo Lúder, el candidato peronista, "entonces eso volcó a mucha gente al alfonsinismo" (Entrevista 20/05/2011).

Luis Gregorich, fue quien primero reconoció su filiación radical y su involucramiento con la campaña de Alfonsín. Tras su triunfo, se alejó de HUM® no sin antes despedirse públicamente de sus compañeros y de los lectores. En una carta abierta que apelaba a un relato personal daba cuenta de las virtudes de HUM® como lugar de trabajo; comparándola con lo que había sido para él trabajar para otros medios de prensa gráfica. Gregorich narró su trayectoria laboral desde 1976 cuando formaba parte del *staff* de *La Opinión*, su paso por *Vigencia*, *Medios & Comunicación* y *Clarín* hasta su llegada a HUM®. Gregorich explicaba que ser parte de HUM® fue algo "distinto", fue:

> La posibilidad renovada, casi alucinante en los años que había pasado, de escribir con absoluta libertad sobre todos los temas que me importaran, especialmente sobre los políticos. (…) pude recobrar mi voz con todas sus modulaciones y matices. Nadie me prohibió nada ni me pidió que fuera prudente, dije lo que tenía que decir, y –esta vez sí– la responsabilidad de lo que no dije es sólo mía, depende exclusivamente de mis propias limitaciones (H nº 117 nov. 1983: 14).

En sus editoriales, HUM® sucesivamente había defendido el valor y el derecho a la libertad. Con estas palabras, Gregorich le confirmaba al lector que lo dicho en aquellas ocasiones se traducía en hechos dentro de la editorial. Asimismo, explicaba que su alejamiento se debía a que iba a asumir un cargo en la función pública del gobierno de Alfonsín, "Esto hace que tenga un impedimento ético para seguir escribiendo de política en un órgano independiente como

[264] Hay que reconocer que las firmas de Cascioli y Caloi tienen cierto parecido y pueden confundirse entre sí.

HUM®" (Ídem). Gregorich no fue el único colaborador que militó a favor de la campaña de Alfonsín y luego ocupó cargos en la función pública. Hubo otros colaboradores de HUM® que engrosaron las filas del alfonsinismo, entre ellos Aída Bortnik, Santiago Kovadloff, Mario "Pacho" O'Donnell y Jorge Sabato quien falleció unas semanas antes de que se consumara su designación.

En 1983 HUM® llegó a su máximo histórico en ventas, con un promedio de 5.156.602 ejemplares vendidos, al año siguiente éstas bajaron a 3.638.964 y en los posteriores la cifra se redujo aún más. Entre las publicaciones consultadas, HUM® se posicionó en segundo lugar tras *Gente*, que vendió 8.188.072 ejemplares; desplazando finalmente a *Radiolandia*. El campo quedó distribuido entre dos opciones contrapuestas dominantes, *Gente* como exponente de los integrados y HUM® de los integrados-apocalípticos. Estos últimos nunca lograron imponerse a los primeros, las opciones culturales y mediáticas ofrecidas por los integrados fueron las elegidas por la mayor parte de la sociedad argentina en el período que se extiende a lo largo de toda la década del setenta y los primeros años ochenta. En definitiva, los integrados-apocalípticos pudieron ampliar su comunidad en la coyuntura particular de los años 1982 y 1983, pero una vez en democracia esa comunidad volvió a reducirse, migró hacia nuevas opciones. La incapacidad de HUM® para mantener una postura política pero apartidaria fue uno de los motivos por los cuales una vez instaurado el régimen democrático la revista perdió lectores[265]. Como lo reconoció Cascioli: "HUM® era denuncias y denuncias. (…) Todo eso estaba salpicado con cosas que podían ser graciosas. Ese contraste entre la denuncia y la sátira, o convertir la información en algo gracioso, pareció un intento interesante que funcionó en un momento y después no" (*Noticias*, nº 1307, 12/01/2002). Si HUM® había logrado a lo largo de estos cinco años y medio modificar reiteradamente su contrato de lectura de modo coherente y gradual; la democracia con las promesas de libertad y los temores en torno a su debilidad obnubiló a los editores de HUM® al punto de impedirles avanzar en cambios acordes a una coyuntura con nuevas reglas y nuevos desafíos.

[265] Como lo explicó Carlos Trillo: "En la época de la dictadura todos los colaboradores teníamos un enemigo claro, entonces, en general, coincidíamos todos con todos y con todo. A esta primera etapa de "todos estamos contra la dictadura", sigue la otra: "ahora somos radicales". Entonces, es allí donde la revista deja de ser una publicación pluripartidista, de resistencia contra el represor para ser una revista de partido político. En esta segunda etapa, mucha gente se aparta de HUM®, lectores y autores dejan de seguirla. (Entrevista Vazquez L., 2009).

CAPÍTULO 4

LA DICTADURA MILITAR Y LA SOCIEDAD ARGENTINA EN HUM®. (1978-1981)

> ¿Cinco años no es nada? 1978-1983: (…) de un comienzo que ahora nos parece tímido, a concretar una publicación que, modestamente, creemos habrá que consultar cuando se escriba la historia de estos tiempos que estamos soportando.
> HUM® nº 106, junio 1983

En su quinto aniversario HUM® presentó, con las palabras del epígrafe, una línea de tiempo con la historia de la revista en la cual los mojones eran sus tapas más emblemáticas. Si aceptamos ese lugar que la revista se autoadjudicó con supuesta modestia en la historia argentina, ¿qué nos dice ella de la dictadura militar y de la sociedad argentina de aquel entonces? En este capítulo y en el siguiente se responde a ese interrogante como así también se retoman aquellos planteados en el capítulo anterior acerca de cómo y por qué HUM® logró conquistar una posición relevante en el campo cultural y político y erigirse como representante de la resistencia cultural a la dictadura. En este caso, se ofrece una respuesta a partir del análisis de las imágenes, los textos y las representaciones cómicas y serias que aludieron, por un lado, a los proyectos fundacionales de las Fuerzas Armadas y sus aliados civiles en los planos económico, cultural, político y de seguridad; y por otro, a las reacciones de la sociedad argentina frente a los mismos. También se identifican las estrategias discursivas y gráficas, satíricas y serias que empleó y finalmente, se caracteriza la estructura de sentimientos que HUM® contribuyó a dar forma y a cristalizar en una posición alternativa en el campo de la gran producción cultural a partir de dar cuenta de los recorridos migratorios de la credibilidad, específicamente, la pérdida de adhesión a las diversas instituciones del Proceso.

Varias preguntas específicas recorren este capítulo y el siguiente: ¿qué representaban las imágenes y textos publicados en HUM®?, ¿de quiénes y de qué se reía HUM®?, ¿a quiénes y a qué se criticaba?, ¿qué sentidos se estructuraron en aquellos textos e imágenes?, ¿en base a qué umbrales de sensibilidad colectiva y códigos socialmente compartidos construyó HUM® su identidad y su propuesta editorial?, ¿qué alcances y qué límites tuvieron dichas representaciones?, ¿cuál fue el poder de estas imágenes y estos textos?, ¿cuál fue la recepción

de las mismas? En otras palabras, si HUM® se erigió como exponente de los "integrados-apocalípticos", frente a qué cuestiones ofreció consuelo a sus lectores y, usando la terminología de Eco (1968), cómo definió la "catástrofe" en torno a la cual se recortó la "comunidad de superhombres" que se elevaba por encima de la masa.

Este capítulo abarca el período comprendido entre junio de 1978 y marzo de 1981 en el cual la revista HUM® configuró su contrato de lectura y asistió a un constante y gradual proceso de crecimiento que la llevó a consolidarse en el campo de la gran producción cultural y mediática. En este mismo período, el general Videla ejerció su segunda presidencia durante la cual asistió a un proceso de creciente deslegitimación (Quiroga, 2004). Por su parte, Martínez de Hoz experimentó un proceso de apogeo y. luego, de derrumbe (Canelo, 2008). En otras palabras, en este período mientras HUM® sumaba capital simbólico; el Proceso perdía capital político. En esta etapa se presta atención a las representaciones en HUM® de los proyectos constructivos-productivos y destructivos del Proceso, los cuales se expresaron en cuatro esferas de la vida social: la economía, la cultura, la política y la seguridad . Esta delimitación se debe a que en cada una de ellas cobró forma una lucha simbólica particular en la cual HUM® estuvo dispuesta a intervenir.

El análisis tiene en cuenta que estos textos e imágenes fueron elaborados en un contexto de incertidumbre en el cual si bien se creía que lo peor de la represión había pasado, no había seguridad al respecto así como tampoco la censura explicitaba sus criterios de acción. Por tales motivo fueron cuidadosamente editados –aunque no siempre de modo deliberado por parte de los propios sujetos– para cumplir la múltiple tarea de atraer al público lector, obtener el reconocimiento de sus pares del campo mediático y cultural, y desafiar a la vez que evitar la censura y la concreción de las amenazas recibidas. Asimismo, las representaciones puestas en circulación por HUM® dialogaron, se enfrentaron y contradijeron a otras imágenes y textos, que los militares y sus aliados civiles especialmente difundían. La participación de HUM® en las luchas simbólicas se desprende de la confrontación de estas representaciones con aquellas publicadas en otros medios de prensa. De este modo, es posible situar a HUM® en un campo discursivo y visual más amplio y distinguir los alcances y los límites de sus proposiciones.

1. HUM® contra el proyecto económico de Martínez de Hoz

En junio de 1978, HUM® irrumpió en el campo mediático con una imagen de alto poder de impacto, la cual fue inmediatamente percibida por la censura que la calificó de "exhibición

limitada" impidiendo su exposición en los escaparates externos de los puestos de diarios. La caricatura realizada por Cascioli mostraba una hibridación visual entre el director técnico de la selección nacional de fútbol, César L. Menotti, y el ministro de economía, José A. Martínez de Hoz; los dos civiles en los cuales las Fuerzas Armadas depositaron sus más elevadas expectativas para llevar a cabo dos de sus proyectos más inmediatos: la obtención del Campeonato Mundial de Fútbol que acababa de iniciarse en el país[266] y la transformación de la economía. El personaje resultante de dicho cruce era "Menotti de Hoz" a quién se le adjudicaba la frase "El Mundial se hace cueste lo que cueste", mientras posaba para ser fotografiado o para las cámaras de televisión. El ceño fruncido, la mirada de reojo y el gesto de acariciarse sutilmente un mechón de cabello hacían que el personaje irradie aires de altivez y arrogancia, como quien se siente superior (H nº 1, jun. 1978: 1) [Véase Lámina 1 en Anexo 3]. Y por qué no sentirse así si, como sugería la frase, contaba con las garantías totales para realizar sus objetivos. "Menotti de Hoz" representaba a quienes no tolerarían obstáculos a los proyectos del Proceso y si los hubiera, serían hechos a un lado también "cueste lo que cueste".

De modo implícito, se sugería la existencia de desacuerdos en torno a estas dos políticas de Estado. Y en efecto así era. En cuanto al evento deportivo, el conflicto se había generado por la desmesura de los gastos que conllevó su organización y enfrentó a la Armada –a través del vicealmirante Lacoste titular del Ente Autárquico Mundial encargado de organizar la Copa del Mundo– y la conducción económica[267]. En cuanto a la política económica, el ministro de economía nunca tuvo el beneplácito de toda la jerarquía castrense ni siquiera de todos los liberales[268]. Como señalan Novaro y Palermo, "la cuestión económica se discutió abiertamente casi desde el inicio del Proceso, tanto dentro del gobierno como en el mundo empresarial e incluso, aunque en menor medida, en los partidos y los medios masivos de comunicación" (2003: 57-58). En 1978, el anuncio del fin de la "lucha antisubversiva" puso a la política económica en primer plano tanto por el interés del Proceso por alcanzar sus objetivos

[266]Las Fuerzas Armadas estrecharon al máximo la relación entre deporte y política cuando asumieron el Campeonato Mundial como una prueba decisiva para, en el plano externo, pulir su imagen y demostrar que la "campaña antiargentina" no tenía fundamentos; y en el interno, sondear su legitimidad y ver qué sucedía con la apertura de espacios para la expresión y participación ciudadana (Novaro y Palermo, 2003).

[267]Los militares heredaron del gobierno anterior la organización del evento mundialista y a pocos meses del golpe de Estado confirmaron su realización, a pesar de las objeciones de la cartera de economía, que se oponía a la utilización de fondos estatales debido a la delicada situación de las cuentas públicas (Alabarces, 2002). Los desacuerdos en torno a los costos de su organización se hicieron públicos y enfrentaron en varias ocasiones al secretario de Hacienda, Juan Alemann con los titulares del EAM '78. A mediados de 1978, la interna seguía abierta. El 21 de junio de 1978, mientras el equipo argentino jugaba contra Perú, explotó una bomba en el domicilio particular de Alemann.

[268]Paula Canelo (2008) distingue entre la "derecha liberal tradicional" y la "derecha liberal tecnocrática", siendo esta última la base de apoyo de Martínez de Hoz.

fundacionales en su sentido constructivo-productivo como por convertirse en el principal "tema de oposición" (Canelo, 2008). En el primer caso y como señala Canelo,

> se asistió a una casi imparable profundización del poder del ministro, acompañada por una modificación de las principales orientaciones del plan que resolvió las contradicciones (…) a favor de los tecnócratas, únicos que, ante la inminencia del caos desatado por la inflación galopante, fueron capaces de proveer una solución aparentemente eficaz (2008: 103-104).

En el segundo caso, se multiplicaron las voces críticas: sectores del agro y de la industria, sindicalistas del grupo de "los 25"[269] y la Iglesia católica expresaron su preocupación por la situación económica (Novaro y Palermo, 2003); algo que no sucedió con respecto a otras políticas del Proceso como la violación sistemática a los derechos humanos[270].

No obstante, en la coyuntura inmediata de junio de 1978 la sátira propuesta por HUM® irrumpía en un campo mediático dominado por una exacerbación del discurso nacionalista y triunfalista. Los principales actores del campo periodístico y cultural se abroquelaron con el discurso castrense que reivindicaba la fiesta, la unión nacional y la paz alcanzada y desprestigiaba la campaña de "boicot"[271] que, según se sostenía, se había orquestado en el exterior. A esto se sumaba la censura, ya que se había difundido una directiva que prohibía las críticas deportivas a Menotti y al equipo nacional (Alabarces, 2002). El discurso oficial expresado a través del nacionalismo futbolístico fue "legible en todos los soportes, clausurando todo sentido" (Alabarces, 2002: 131). A él se plegaron la televisión y la radio bajo control gubernamental, el cine con el filme de Sergio Renán "La fiesta de todos" (1979); la actitud militante de las publicaciones de Editorial Atlántida y destacados intelectuales y figuras de la cultura como Ernesto Sabato, Alfredo Alarcón, Félix Luna.

Las voces disidentes se podían encontrar en el exilio aunque en muchos casos el nacionalismo futbolístico fue más fuerte que el compromiso antidictatorial, en el rock nacional cuya publicación más destacada aunque marginal, *Expreso Imaginario*, optó por un absoluto silencio; en la decisión de las Madres de los desaparecidos en continuar con sus rondas en Plaza de Mayo pese a la recriminación que le hacían los transeúntes (Bousquet, 1984). HUM® no optó por el silencio pero tampoco se sumó a la "campaña antiargentina" ni al nacionalismo y al

[269]Era un grupo de medianos y chicos sindicatos cuyas conducciones no fueron intervenidas durante 1976. Este grupo buscó sacar provecho de la situación abierta por el gobierno militar para convertirse en interlocutor privilegiado de éste. Sin embargo, el ministro de Trabajo, general Horacio Liendo se negó a reconocerlos como interlocutores oficiales.

[270]Por su parte, *The Buenos Aires Herald* que instigaba al gobierno militar a que resuelva el problema de los "desaparecidos" difundiendo las listas de todos los muertos y detenidos por las fuerzas de seguridad; defendía la política de Martínez de Hoz criticando a sus impugnadores (*TBAH*, 26/09/1978 en Neilson, 2001: 95-96).

[271]El escritor Ernesto Sabato había opinado "Boicotear el Mundial no sólo hubiera sido boicotear el gobierno, sino también al pueblo de la Argentina, que de veras no se lo merece" (*Clarín*, 25/06/1978).

triunfalismo dominante. La revista satirizó el afán desmedido de éxito de los futbolistas y buscó la complicidad de los lectores que si bien se mostraban dispuestos a "jugar de argentinos" no lo hacían por su apoyo a los militares sino por la importancia simbólica y cultural del fútbol en la sociedad argentina [Véase Lámina 2 en Anexo 3]. HUM® ofreció la imagen real de la Argentina y de los argentinos que las autoridades del Proceso trataron de disimular y ocultar.

Entre junio de 1978 y diciembre de 1979, la política económica y la cultura dominante fueron los blancos centrales de la sátira y la crítica de HUM®, siendo la primera cuestión la más audaz dada la centralidad que tenía para el Proceso y el poder que concentraba el ministro. HUM® se sumó al coro de voces impugnadoras al advertir que no había una postura unificada y que quienes desde posiciones de poder estaban en contra del proyecto de Martínez de Hoz, veían con buenos ojos que se la criticara públicamente. Asimismo, la crítica se veía facilitada por el hecho de que el ministro de economía y su equipo eran civiles y no militares debido a que esa área de gobierno no había entrado en el reparto equitativo de cargos que habían hecho las tres armadas al asumir el poder. Estos aspectos en torno a la cuestión económica resultaron decisivos para convertir al ministro en el primer miembro del gobierno en ser caricaturizado por HUM®, una publicación recién lanzada al mercado, independiente y con los antecedentes con la censura que tenía su equipo editor. La pluma de Cascioli fue la más eficaz aunque no la única. Después de aquel primer número, Martínez de Hoz quedó ridiculizado al intentar huir desesperadamente de las fauces de la inflación, convertida en el tiburón asesino de la película *Jaws 2* de Steven Spielberg (H nº 8, ene. 1979: 1) [Véase Lámina 3:en Anexo 3]. De este modo, se resignificaba la reaparición del caos que en 1976 había servido de excusa para legitimar el golpe de Estado y el programa económico patrocinado por el ministro. Éste ya no aparecía asociado al gobierno peronista depuesto sino a la dictadura militar. No obstante, el poder de la imagen quedaba matizado por la representación del ministro como víctima más que como responsable de generar la inflación y así, la situación caótica.

Cascioli no fue el único dibujante que apeló a esta metáfora del caos. En *Tía Vicenta*, Landrú ofrecía caricaturas del ministro [Véase Lámina 20 del anexo 2] y en *Clarín*, Sábat. Incluso, ocurrió que utilizó el mismo recurso visual que Cascioli días antes a la salida del número de HUM®. En una nota, esta última aclaró que era una casualidad la similitud entre ambas caricaturas[272]. En el capítulo anterior ya mencionamos las características específicas de

[272]En la nota justificaban la coincidencia a partir de dar a conocer los datos de la realización de la tapa –desde que surgió la idea hasta que fue enviada al fotocromista- demostrando que había sido días antes a la publicación de la ilustración de Sábat y concluía "No es una aclaración irónica, sino el único medio que tenemos, por ahora, de conservar nuestra amistad con el maestro Sábat" (H nº 8, ene. 1979: 11).

las caricaturas de Cascioli. Sin embargo, vale la pena remarcar el poder de impacto de las mismas y que se tornaron más audaces y más poderosas a medida que HUM® se fue consolidando. Su efecto y eficacia excedieron la tirada de la revista, constituyéndose en un recurso central para sumar capital simbólico y político. Dibujantes de distintas publicaciones podían recurrir a metáforas visuales similares pero estuvieron lejos de provocar el efecto que produjo Cascioli con sus tapas.

Las caricaturas de Sábat, a diferencia de las de Cascioli, no sólo no ocupaban la tapa de *Clarín* sino que eran parte de otro contrato de lectura. El dibujante podía caricaturizar al ministro, incluso a Videla y otras autoridades castrenses y el diario podía criticar desde una postura desarrollista las medidas económicas pero a mediados de 1979 anunció en tapa "Clamoroso festejo a un año del Mundial" y una fotografía mostraba a la directora del matutino junto a Videla entregando el trofeo en el partido de fútbol conmemorativo (*Clarín*, 26/06/1979). Mientras HUM® para esa misma fecha ridiculizó a Martínez de Hoz levantando la "Copa Mundial de la Inflación" (Cascioli, H nº 15, jun. 1979: 1) [Véase Lámina 4 en Anexo 3]. Dos memorias estaban en disputa: la de HUM® que recordaba que en 1978 el país había tenido la mayor inflación del mundo según el informe anual del Fondo Monetario Internacional y la de *Clarín* que recordaba la obtención del Campeonato de Fútbol. La "fiesta" o la "crisis inflacionaria".

HUM® prefirió recordar la crisis porque era la que había derivado en la "profundización y ajuste" del proyecto económico a fines de 1978 con el anuncio de las "Pautas del tipo de cambio" por parte de Martínez de Hoz. La estrategia oficial para frenar la inflación fue avanzar con la apertura comercial y poner en vigencia la "tablita" cambiaria que preanunciaba el tipo de cambio del dólar. La conjunción de estas medidas con la reforma financiera de 1977 dio lugar a los fenómenos popularmente denominados "plata dulce" y "bicicleta financiera". Mientras las tapas de HUM® recordaban el problema inflacionario; las representaciones textuales y visuales ofrecidas en sus páginas interiores satirizaron, por un lado, al ministro y a su equipo, el cual fue comparado con un perro amaestrado y dócil que solo responde a su "amo", el Fondo Monetario Internacional y por otro, a quienes sin escrúpulos se acomodaron rápidamente a las nuevas condiciones. En este último caso, los blancos de la sátira y la crítica fueron los empresarios locales y las clases medias. Los primeros fueron desenmascarados como responsables de la inflación al aumentar los precios de sus productos; por cerrar sus fábricas y pasar a importar lo que antes producían y por consumir productos importados antes que los nacionales aunque públicamente reclamaban medidas proteccionistas frente a la baja de los aranceles.

HUM® se río de la clase media desbocada por saciar sus ansias de consumo y de viajar al exterior [Véase Láminas 5 y 6 en anexo 3]. Mientras la prensa oficialista y los discursos oficiales presentaron el restablecimiento de la capacidad de consumo, a esos viajeros y las largas filas para solicitar la visa en las embajadas como exponentes de una "nueva Argentina" próspera y en paz; Aquiles Fabregat aludió sin clemencia a quienes acríticamente se plegaron a las nuevas posibilidades. Para el comunista, la clase media había sido transformada: "Seres humanos de aspecto sensato, actitudes normales y habitual buen criterio, se trocaron de la noche a la mañana en monstruos rabiosos que podían llegar a asesinar en primer grado si se perdían el viaje a la famosa ciudad-balneario [Miami]" (H nº 18, ago, 1979: 18-20). El viaje era exclusivamente para "hacer su negocio. Su sentido de la hermosura y su noción del descanso están obnubilados por la codicia. (...) La idea fija del supercombinado japonés le impidió enterarse de que tiene la suerte de estar en uno de los puntos más excitantes que imaginarse pueda" (Ídem). Esta mirada no complaciente con el fenómeno de la "plata dulce" no fue la única que circuló por los medios en aquel entonces. La escritora Silvina Bullrich, considerada por HUM® una "integrada", hizo una crónica para *Gente* donde se mostraba asombrada por el ridículo que hacían los argentinos en el exterior, "Las fauces compradoras de los argentinos son más grandes que las de un dragón" (*Gente*, 06/1979; en Novaro y Palermo, 2003: 355-356).

HUM® no fue la única que no festejó el restablecimiento de la capacidad de consumo de las clases medias ni la apertura de la economía nacional a los productos extranjeros pero en ella la crítica a quienes abrazaban la "plata dulce" se acompañó con las denuncias y advertencias sobre lo efímero y desigual de dicha bonanza. La burla de esos consumidores se alternó con representaciones del mundo del trabajo. En las páginas de HUM® eran comunes los chistes sobre trabajadores a los cuales no les alcanzaba el sueldo para llegar a fin de mes, que debían confrontar con despiadados patrones para conseguir un aumento, o que eran despedidos o cesanteados por éstos. En estas representaciones humorísticas quedaron expuestos los efectos devastadores de la inflación y la recesión sobre la industria nacional. HUM® combinó una risa satírica dirigida a quienes se sentían beneficiados por la política económica con una risa humorística para aludir a los trabajadores y al derrumbamiento de la sociedad salarial (Castel, 1997).

HUM® procuró desenmascarar las verdaderas dimensiones del proyecto económico que Martínez de Hoz estaba imponiendo; criticó el modo autoritario de implementarlo. Pero también daba cuenta de la capacidad del equipo económico en tornar hegemónicos sus intereses particulares al representar a muchos argentinos pertenecientes a distintas clases sociales dispuestos a adoptar los valores del modelo liberal como todo un nuevo cuerpo de prácticas y

expectativas en relación a la vida misma. Entre las víctimas de la sátira seguramente era posible encontrar lectores empíricos de la revista que se rieron de si mismos frente a las caricaturas grotescas que de ellos ofreció la revista; pero éstos no conformaban su lector ideal o enunciativo el cual, como se vio en el capítulo anterior, se definía por ser sensato, serio y por tener "buen criterio" y no el "monstruo" rabioso y asesino que según Fabregat creaba la "plata dulce". En todo caso, HUM® convocaba a ser parte, aunque sea simbólicamente, de la selecta comunidad que lograba evitar verse fascinada por la "plata dulce", que no se dejaba engañar y venía las consecuencias nefastas de la política económica ya que se sentía comprometida con el viejo modelo económico que estaba siendo destruido.

2. HUM®, la cultura y la censura

Desde su primer número, HUM® también se burló de la cultura dominante, a veces, oficialista más que oficial. Las caricaturas realizadas por Andrés Cascioli en tapa y por Sergio Izquierdo Brown en las páginas interiores ridiculizaron a las principales figuras del deporte y la cultura del espectáculo. Estas imágenes no remitían a las clásicas "Chicas" de Divito en *Rico Tipo* –anónimas, lindas, sensuales con cinturas avispa que remarcaban sus curvas– sino más bien, a mujeres reconocidas que se habían convertido por voluntad en objeto sexual y hacían de su cuerpo una mercadería más. Muchas de ellas eran las *sex simbols* procesistas otras eran las "estrellas" ya consagradas del medio que los dibujantes desenmascararon en sus imperfecciones. Sus imágenes se detenían en detalles como la celulitis, las arrugas, los bustos caídos y "rollitos" de más, las curvas desmedidas o los estiramientos de piel producto de cirugías estéticas [Véase Lámina 7 en Anexo 3]. Es decir, se trataba de mujeres tensionadas por sus atributos naturales y artificiales de belleza. Si Divito en la década del cincuenta y sus sucesores en *Nuevo Rico Tipo* representaban a mujeres ideales, Cascioli retrataba y se burlaba de mujeres reales que querían ellas mismas convertirse en un ideal.

Víctimas de su plumín fueron María del Carmen "Pata" Villanueva, la veterana Isabel "Coca" Sarli, Graciela Alfano, Leonor Benedetto, Moria Casán, Adriana Aguirre, Zulma Faiad, Susana Giménez y Susana Traverso. Acompañaron o se alternaron con las caricaturas de estas mujeres, las otras de hombres prominentes de la cultura y el deporte de aquel entonces como el periodista y relator de fútbol José María Muñoz, Bernardo Neustadt, Guillermo Vilas, Diego Maradona y otras estrellas del fútbol y el boxeo local. Pero no sólo en imágenes se llevó a acabo

la tarea de mostrar como ordinarios a quienes se consideraban seres extraordinarios y de socavar su autoridad en el campo; la sección "Reportaje Fraguado" también hizo su parte[273].

En HUM®, la cultura fue representada en sus dos acepciones: como manifestaciones artísticas, intelectuales e incluso deportivas y como modo de vida. Este último aspecto estuvo estrechamente vinculado al humor costumbrista de larga tradición en el país cuyo despliegue en HUM® no asumió grandes innovaciones estilísticas ni temáticas; incluso fue menos audaz que el desplegado por *Satiricón*. El primero tenía que ver con la sátira y la crítica de los "integrados-integrados", es decir, de quienes ocupaban posiciones dominantes en el campo cultural y mediático. La propuesta de HUM® fue faltarle el respeto a lo establecido y permitido por el Proceso. Sin embargo, no se dedicó únicamente a ello, también se propuso reivindicar y dar a conocer a quienes en el campo de la cultura consideraba respetables o interesantes pero, dadas las condiciones sociales y políticas impuestas por la dictadura militar, contaban con escasa publicidad, cultivaban el bajo perfil, estaban cayendo en el olvido, integraban listas negras por las cuales habían sido "desaconsejados", etiquetados como "prescindibles", prohibidos o fueron perseguidos, debiendo algunos de ellos exiliarse. Esta propuesta, efectuada en un contexto de violenta reducción de la esfera pública y del campo cultural y mediático, adquirió sentido político incluso con sus limitaciones iniciales[274]. Con el avance en la definición del contrato de lectura y el recambio en el *staff* de HUM® que la tornó seria, además de satírica, este aspecto cobró mayor dimensión y se constituyó en la nota distintiva de HUM® con respecto a sus antecesoras y al resto de las publicaciones masivas que se publicaban en aquel entonces. La risa se circunscribió a la sátira de los "integrados-integrados" mientras que la seriedad primó en el abordaje de la segunda cuestión.

Mientras Alicia Gallotti fue la periodista estrella de la revista, la labor reivindicativa fue muy limitada sin embargo, pero no dejó de sentar las bases mínimas que Mona Moncalvillo y otros periodistas retomarían y profundizarían. La sección reportajes fue un espacio que difundió reflexiones sobre la libertad, la capacidad de cambiar y adaptarse a circunstancias adversas así como también narrar experiencias como el exilio y la censura. Gallotti entrevistó a las actrices Ana María Campoy, China Zorrilla, Haydé Padilla, Alba y Bárbara Mugica, a la pintora y ex

[273]Fueron víctimas de estos reportajes Carlos Gardel –lo cual generó la crítica de aficionados tangueros que no toleraron que se burlen de su ídolo–; la entonces veterana cantante de tangos Tita Merello, el actor Juan José Camero; la actriz Graciela Borges; la cantante Susana Rinaldi; la escritora de best sellers Silvina Bullrich; la actriz y conductora televisiva Mirtha Legrand; la veterana y sensual actriz Isabel Sarli; la destacada jocketa Marina Lescano y el escritor Jorge Luis Borges. Quizás llame la atención la inclusión de Borges entre los personajes seleccionados para la burla pero lo cierto fue que HUM® en su etapa inicial lo tuvo como blanco de críticas en sucesivas ocasiones, ya fuera por sus declaraciones políticas o por su excesivo elitismo e intelectualismo.

[274]No se desconoce que el humor costumbrista de la revista también está atravesado por esa interpretación, pero a los límites de esta tesis y considerando los otros ejes más innovadores, no serán abordados.

diva de los años de oro del cine nacional Tilda Thamar, a la ecléctica Egle Martin; a los cantantes Raúl Lavié, Chico Novarro y Marikena Monti, y al director teatral y televisivo, Cecilio Madanes. Todos ellos se habían destacado en el ámbito de la cultura masiva, eran o habían devenido, según la reportera, en artistas serios y de calidad y se caracterizaban por haber sabido innovar el medio en el cual se desarrollaron y por haberse innovado a sí mismos ya fuera por deseo o necesidad. Algunos de ellos eran representantes de la cultura "moderna" de los años sesenta y principios de los setenta. Desde HUM® se buscaba delinear un horizonte futuro, una mirada hacia adelante recuperando la vasta trama cultural del país que el accionar de la Triple A y luego del Proceso habían desplazado y aniquilado. En este gesto de hurgar y seleccionar en la tradición cultural, Gallotti y HUM® dejaban a un lado, la otra opción cultural que desde fines de la década del sesenta y sobre todo en los setenta se había presentado a los agentes del campo: la "cultura rebelde" basada en la praxis política.

En particular, la reflexión en torno a la libertad fue el modo de aludir a su contrario, a la censura, a la autocensura y a las prohibiciones que varios de ellos habían sufrido bajo distintas y ambiguas formas bajo el Proceso o previo a éste. La censura apareció como una práctica longeva, en muchos casos, asociada a los primeros gobiernos peronistas. En todo caso, la novedad era la ausencia de directivas claras y el exceso de eufemismos para ejercerla. Sin embargo, entre los entrevistados no hubo representantes de las peores atrocidades cometidas por el Proceso o la Triple A ni en sus relatos surgieron denuncias al respecto. Con mucha precaución, los entrevistados hablaban a título individual sobre lo que habían vivido y cómo se habían adaptado. No había un reconocimiento de los efectos más devastadores del Proceso sobre la cultura, apenas se sugería que el régimen expulsaba y desincentivaba a personas creativas, emprendedoras, con experiencia y sobretodo, con ganas de hacer cosas. En los reportajes y también en algunas historietas y *cartoons* se representó "la fuga de cerebros", la persecución de la inteligencia y una sociedad a la cual se le impidió pensar.

Pero los reportajes de Gallotti también tenían su cuota de optimismo, demostraban que aún había espacios (pequeños, aislados) y personas dispuestos a hacer cultura de calidad. Sin decirlo explícitamente, Gallotti como muchos de sus entrevistados miraba para adelante más que para atrás. Se trataba de dar ánimo a quienes estaban procurando crecer profesionalmente aunque eso presupusiese cambiar, adaptarse a las nuevas circunstancias. El tema de la adaptación que HUM® satirizó con respecto a la "plata dulce" era abordado desde otro ángulo por Gallotti, quien buscaba legitimar su propio cambio de perfil con respecto a aquel que había ofrecido en *Satiricón*. Este aspecto desaparecerá en los reportajes de Moncalvillo.

La sección "Consagraciones" hizo lo suyo al exaltar a figuras tan disímiles como aquellas de los reportajes fraguados[275]. Después de ser "consagrado" el conductor Silvio Soldán, hubo lectores que reclamaron "consagraciones para María Elena Walsh, para Guerrero Marthineitz, para Les Luthiers, que me parecen más merecedores (de consagraciones) que Silvio Soldán, por ejemplo" (H nº 15, jul. 1979: 12). En respuesta, la redacción explicó "las consagraciones están destinadas a gente detractada o desplazada (...). No tendría ningún sentido consagrar a Les Luthiers o a María Elena Walsh, cuya calidad nadie discute" (Ídem). En este cuestionamiento había una demanda de mayor "seriedad" y compromiso por parte de los lectores con la tarea que la revista se había autoadjudicado y que evidentemente había generado la adhesión de los lectores. El alejamiento de Speratti y Gallotti de la redacción generó, como se vio en el capítulo anterior, cambios en el abordaje de los temas culturales en el sentido solicitado por el lector pero fue un factor externo el que animó a HUM® a asumir nuevos y más audaces desafíos.

El extenso artículo de María Elena Walsh, "Desventuras en el país Jardín-de-Infantes", publicado por el suplemento cultural del diario *Clarín* el 16 de agosto de 1979, abrió una senda que HUM® se mostró dispuesta a continuar y profundizar. La cantautora infantil, con la carga simbólica que esa profesión y su trayectoria representaba, se había animado a exigir el fin de la censura y del paternalismo. Aunque reconoció la actuación de las Fuerzas Armadas en la "lucha antisubversiva"[276], Walsh sintetizaba el malestar que había en el ámbito de la cultura pero que nadie hasta ese entonces había osado denunciar públicamente en un medio masivo. Según Novaro y Palermo, el artículo fue un "**esfuerzo de transacción** representativo de la forma en que se hallaban dispuestos a entender al régimen, quienes se hallaban fuera del mismo y querían una vida diferente a la que éste estaba permitiéndoles" (2003: 347. Resaltado mío). Su artículo tuvo un gran impacto sobre los agentes del campo cultural, entre los cuales estaba HUM®, que venía expresando tímidamente cierta disconformidad hacia la censura y otras políticas del Proceso. Moncalvillo aludió a dicho efecto cuando presentó a María Elena Walsh como su entrevistada en diciembre de ese mismo año, la Walsh:

[275]Fueron "consagrados" el modisto Paco Jamandreu, Alberto Migré, Antonio Gasalla, Eladia Blázquez, Niní Marshall, Leopoldo Torre Nilsson, la actriz Laura Hidalgo, el artista plástico Roberto Aisenberg, el editor del diario Crónica Héctor Ricardo García, Dante Quinterno y la popular "chimentera" Valentina.

[276]Walsh decía: "Que las autoridades hayan librado una dura guerra contra la subversión y procuren mantener la paz social son hechos unánimemente reconocidos. No sería justo erigirnos a nuestra vez en censores de una tarea que sabemos intrincada y de la que somos beneficiarios. Pero eso ya no justifica que a los honrados sobrevivientes del caos se nos encierre en una escuela de monjas preconciliares, amenazados de caer en penitencia en cualquier momento y sin saber bien por qué. (…) Quienes desempeñan la peliaguda misión de gobernarnos, así como desterraron -y agradecemos- aquellas metralletas que nos apuntaban por doquier en razón de bien atendibles medidas de seguridad, deberían aliviar ya la cuarentena que siguen aplicando sobre la madurez de un pueblo (¿se acuerdan del Mundial?) con el pretexto de que la libertad lo sumiría en el libertinaje, la insurrección armada o el marxismo frenético" (*Clarín*, 16/08/1979).

> volvió (...) sacudiéndonos hace muy poco el cachetazo de sus 'Desventuras en el país Jardín-de-Infantes'. El alegato estalló súbitamente desde las páginas a una sociedad que no ignora las verdades que ella disparó, pero que acostumbra taparlas con la sordina conformista y cómoda de cerrar los ojos para no ver, de taparse los oídos para no escuchar, de apretar los labios para no hablar... (H nº 24, dic. 1979: 45).

HUM® se hizo cargo de ese "cachetazo" y se dispuso a no ser parte de los que sabían pero se conformaban y callaban[277]. A fines de 1979, la revista a través de su flamante reportera abordó por primera vez y de modo explícito el tema de la censura. Así, de la reivindicación de la libertad, pasó a problematizar la censura a partir de convocar a voces ajenas y autorizadas. Moncalvillo sorprendió entrevistando al célebre censor, Miguel Paulino Tato y luego, a la mismísima María Elena. Si bien puede llamar la atención que HUM® haya optado por darle espacio al ex funcionario[278] más que a las víctimas de la censura, lo cierto era que las principales víctimas de la censura, si estaban vivas y en el país, aún estaban con miedo para denunciar abiertamente su situación o estaban aún prohibidas y había riesgo sobre sus vidas con lo cual publicar un reportaje a ellas significaba para HUM® un desafío mucho más importante del que estaba decidida a llevar adelante. La estrategia de HUM® era, como recuerda Cascioli "cuando veíamos que alguien se animaba a decir algo contra el gobierno lo aprovechábamos bien"[279] (H nº 221, jun. 1988: 62).

Tato contó que "siempre fue censor, no de ahora, porque yo siempre fui más bien derechista, conservador" y explicaba que:

> La gente odia la censura porque cree que le están cortando las mejores partes de la película o cree que le están cercenando la obra del autor o creador. La gente no se da cuenta que es todo lo contrario. (...) le estamos salvando la plata al público cuando prohibimos o cortamos (H nº 22, oct. 1979: 71).

Esta idea paternalista que legitimaba su quehacer era profundizada por el mismo Tato quien no tuvo inconveniente en reconocer que "el día que tuve el poder omnímodo, del zar, dictatorial,

---

[277] El diario *La Nación* también criticó la censura, en particular en el ámbito cinematográfico, le parecía absurdo que el Estado se atribuyera el derecho a prohibir la difusión de películas a partir de criterios que no eran de público conocimiento. En 1979, el matutino advertía al gobierno como ya lo había hecho *Clarín* en 1978 en relación a la prohibición de una novela de Mario Vargas Llosa, que la censura actuaba como un "*boomerang*" que despertaba mayor atracción en el público por aquello prohibido (Sidicaro, 1999; Invernizzi y Gociol, 2002).

[278] Tato asistía al ocaso de su figura, había sido jubilado y sacado de la función pública. Bajo el seudónimo de Néstor volvió a ser crítico de cine en *Esquiú Color*.

[279] Tato fue el primero, más adelante Kive Staiff y Francisco Manrique fueron otros casos. Incluso hubo un intento de hacerle un reportaje a Massera, quien ya alejado de su cargo en el Proceso activó su propio proyecto político. Como recuerda Cascioli "Massera dijo una cosa que nos convenía que lo dijera él, pero que lo queríamos decir nosotros y entonces decidimos hacer un contacto para un reportaje (…) Arreglamos el reportaje [pero] nos dijeron que teníamos que hacer un cuestionario. Insistimos en que si mandábamos el cuestionario teníamos que repreguntar, en que el reportaje tenía que ser personal. Ello dijeron que no, entonces decidimos no hacerlo" (H nº 221, jun. 1988: 62).

de decir: 'esta no la ve nadie', lo hice con plena conciencia de que estaba favoreciendo al público" (H nº 22, oct. 1979: 72). Frente a la pregunta sobre la existencia de un público adulto, con madurez para ver cine sin censura previa, Tato respondió "No existe. Porque ¿cómo se va a medir la adultez?... ¿Por la edad?... Hay tipos de 40 años que son más idiotas que los de 15. La adultez es una madurez intelectual, una madurez de criterio, que se adquiere con el uso de lo que deberíamos llamar la razón" (Ídem).

Las palabras de Tato en HUM® tuvieron un efecto particular. En el reportaje quedaba en evidencia el obcecado convencimiento de Tato de haber llevado adelante un servicio público imprescindible para la salud moral y cultural de la sociedad. Pero este autoconvencimiento transmitido desde HUM®[280], más que sumarle autoridad y legitimidad, tenía un efecto contrario. Tato quedaba representado de modo grotesco con estas convicciones y declaraciones. Esto era producto de la apropiación diferenciada (*écart*) que HUM® hacía del discurso de este ex funcionario procesista., ella habilitaba operaciones de lectura diferentes,a veces interpretaciones "salvajes" (Chartier, 1995) del sentido original que Tato le asignaba a sus palabras. En efecto, los lectores, por el pacto de lectura que tenían con HUM®, podían encontrar en aquellas declaraciones anacronismos, sin sentido así como también lo alejado que estaban con respeto a la realidad de aquellos años y la discrepancia y disidencia, especialmente, hacia su postura paternalista y autoritaria.

El lector podía confrontar el discurso oficial encarnado en Tato con aquel que lo impugnaba, y encontraría que ambos tenían una misma concepción de la censura. Las palabras de María Elena Walsh entraban en diálogo con las de Tato en tanto las cuestionaba y rechazaba, particularmente, al rechazar el paternalismo que sustentaban y legitimaban la censura. Novaro y Palermo aluden a las limitaciones de aquella transacción planteada por Walsh al considerar al Proceso casi equivalente a la dictadura del general Onganía y a la España franquista en su ejercicio de la censura. Como se vio en el capitulo dos, la pérdida de la autonomía del campo cultural y mediático se llevó a cabo en términos generales a través de una extensa legislación que reglamentaba la censura sobre las producciones culturales y la represión ilegal que apuntó principalmente a las personas. El cuestionamiento que hacía Walsh aludía exclusivamente a la

[280]La presentación que Moncalvillo hizo de Tato y la caricatura de Sergio Izquierdo Brown que ilustró el reportaje daban cuenta de la distancia de la revista con respecto a su entrevistado. La reportera no obvió ninguna calificación en la presentación del censor: "Durante cuatro años se dio el gusto de prohibir y cortar cuanta película no satisficiera la peculiar sensibilidad de sus tijeras. Desde la intervención del Ente de Calificación Cinematográfica ejerció con vocación dictatorial la función del censor (...) como censor fue implacable en la aplicación de sus normas morales. Normas que, evidentemente, no le han impedido manifestar que es un 'nazi confeso'..." (H nº 22, oct. 1979: 70). La caricatura mostraba a Tato desnudo, cubriéndose la parte impúdica de su cuerpo con una enorme tijera, imagen que rememoraba la canción del grupo de rock Sui Generis, "Las increíbles aventuras del Sr. Tijeras" escrita y parcialmente censurada en 1974.

primera cuestión, a la censura legal, aunque también tenía la limitación de no reclamar reglas claras y precisas en cuanto a su ejecución, lo cual la diferenciaba del caso español. El anclaje en la realidad de la crítica de Walsh era la censura cinematográfica la cual fue la más coherente y menos ambigua y por ello, Tato constituía su mejor exponente.

Además del problema de la censura, Walsh opinó sobre las causas del desgarramiento y de la reducción del campo de la cultura que se había llevado a cabo en los últimos años, como "**los más capaces están ausentes... bueno, queda ese nivel chato y mediocre que no nos sirve ni nos representa**" (H nº 24, dic. 1979: 46. Resaltado en el original). De este modo, quedaba planteada una de las consecuencias de la censura: la mediocridad. Walsh llamaba a animarse y tener ganas de combatir no sólo la mediocridad sino el miedo que veían que tenían los argentinos, esa era la manera de ganar la "adultez" y la libertad porque "no nos la van a regalar". Una cuota de optimismo rodeaba la convocatoria de Walsh: "a nuestro ambiente cultural no lo puede nadie... Tratan de destruirlo pero no pueden. Es algo conquistado, (...) no nos lo pueden robar... Lo carcomen, lo destruyen, pero renace y eso es el gran atractivo por el cual seguimos viviendo aquí" (H nº 24, dic. 1979: 46).

Los reportajes a Miguel P. Tato y a María Elena Walsh formaban parte de un mismo movimiento que tuvo su síntesis al sumar la imagen satírica en la confrontación con la censura. HUM® terminó el 1979 definiendo los términos de la lucha específica del ámbito de la cultura lo cual coincidió, como se verá más adelante, con la explicitación del conflicto en el plano estrictamente económico. En cuanto a la representación visual de la censura, la Revolución Iraní y su líder el Ayatollah Ruhollah Khomeini se convirtieron en las metáforas visuales predilectas para su representación cómica. Cascioli, Cilencio y otros humoristas recurrieron a ellas y la tapa del último número de 1979 lo tuvo a Khomeini como protagonista junto a la *vedette* argentina de origen árabe Zulma Faiad (Cascioli, H nº 25, dic, 1979: 1) [Véase Lámina 8 en Anexo 3]. La censura era representada como retrograda, basaba en principios religiosos fundamentalistas incluso, contraria a la modernidad de Occidente si se entiende a ésta como parte de un proceso de secularización. Pero además, como hipócrita ya que la cultura permitida por el Proceso había contribuido a la proliferación de *vedettes*, modelos y actrices del espectáculo, todas mujeres exuberantes que se exhibían con pocas ropas. Esta aparente contradicción expresaba la distancia y el desajuste entre unos discursos, leyes y funcionarios ultraconservadores que actuaban en nombre de los intereses más recalcitrantes de la iglesia católica y en salvaguarda de la moral occidental y cristiana heredados de la dictadura militar anterior y del gobierno peronista con respecto a la proclama de libre empresa del Proceso, en particular, de su equipo económico.

Más allá de las limitaciones en la crítica a la censura, su tratamiento serio y satírico fue bien recibido por los lectores que encontraron en la revista un medio a través del cual canalizar su tedio hacia una oferta cultural pobre y la incomprensión sobre el accionar de aquella. Como decía con ironía uno de ellos, "llego a la conclusión que debo ser un neófito cinematográfico al no poder receptar, ni comprender, ni visualizar los ocultos mensajes que el Ente [de Calificación Cinematográfica] descubre" (H nº 27, ene. 1980: 12). La irracionalidad de la censura, apreciación que era compartida por la redacción de HUM®[281], tenía para el lector un problema cotidiano: su hijo de 12 años, "con inquietudes propias de su edad que ya no acepta ir al cine solamente a ver dibujitos animados" (Ídem). El cine dejaba de ser una opción cultual al igual que la televisión que implicaba "obligar a mi hijo a ver toda esa avalancha de violencia y seudo comicidad que tenemos sin prohibición alguna, salvo el tímido aviso de protección al menor" (Ídem). Su solución era "de ahora en adelante invertiré la prioridad para la lectura de HUM®. Mi hijo será el primero en leerla" (Ídem). Esta carta develaba el lugar que pasaba a ocupar HUM® para los lectores en cuanto a la oferta cultural que el Proceso habilitaba: la revista de humor se convertía en el principal producto cultural de aquel entonces.

3. Las representaciones del proyecto destructivo de las Fuerzas Armadas

HUM® había sacado provecho de la grieta abierta por Walsh, sin embargo, no se sumó al "esfuerzo de transacción" propuesto por la escritora. HUM® no reconoció a las Fuerzas Armadas por la "lucha antisubversiva" y en el reportaje que Moncalvillo le hizo a Walsh esta cuestión no fue mencionada. Esto no significó un total silencio por parte de la revista hacia el tema de la violencia estatal y paraestatal sino más bien otra forma de abordar el asunto, menos complaciente y menos sistemática, la cual se expresó, como se verá a continuación, principalmente a través de la imagen humorística. En todo caso, en HUM®, la violencia represiva fue presentada como un problema separado de la censura como así también de las consecuencias negativas del proyecto económico encarado por Martínez de Hoz. Es decir, la violencia aparecía como un fenómeno que había adquirido autonomía con respecto de las demás esferas de la vida.

[281]HUM® le contestó: "Realmente, amigo Vázquez, cuesta explicarse algunas cosas de la censura" y aprovechaba a ampliar el panorama al agregar: "Por ejemplo, que en el [Teatro] Maipo o el Astral se pueda hacer y decir cualquier disparate, mientras nos quedamos sin ver 'Manhattan' [la película de Woody Allen]" (Ídem). En ese mismo correo, una lectora contaba que había visto en el cine una película a la cual la censura le había cortado el final(!).

En HUM®, la violencia política fue representada por los humoristas desde su primer número. Junto a la sátira del ministro de economía y del director técnico de la selección nacional de fútbol, sobresalió la publicación de un *cartoon* realizado por Cardó en el cual un hombre estaba a punto de morir en la guillotina. La ilustración titulada "Cardó: Aprieta pero no ahorca" ocupó un lugar destacado al interior de la revista, inauguraba la sección "Morcilla. Embutido de humor negro"[Véase Lámina 9 en Anexo 3]. En ella se observa una enorme y pesada guillotina –la perspectiva utilizada por el dibujante acentúa su tamaño– en la cual un hombre estaba a punto de ser degollado pero la cuerda que sujetaba la guillotina se había cortado, quedando ésta trabada a mitad de su recorrido. Ante la situación, un verdugo encapuchado, cargando un pote con grasa, subía por una escalera con el fin de destrabarla. En la parte inferior del dibujo, el condenado, sujetado de manos y cuello, miraba incrédulo hacia la cuchilla trabada (H nº 1, jun. 1978: 24). Como éste hubo otros cuantos *cartoons* publicados en HUM® entre 1978 y diciembre de 1979 que llaman poderosamente la atención debido a que dan cuenta de umbrales de sensibilidad hacia la tortura y la muerte que hoy en día nos parecen inconcebibles.

En sus inicios, HUM® había adoptado implícitamente como estrategia de supervivencia no desafiar abiertamente al régimen. Sin embargo, no faltaron referencias sesgadas a la represión y a la violencia que impregnaba, directa o indirectamente, la vida cotidiana. El abordaje satírico de la economía y de la cultura fueron los cimientos sobre los cuales se recortaron estas llamadas de atención sobre los aspectos más siniestros y terroríficos de la dictadura militar cuyo tratamiento implicaba un riesgo aún mayor al cual se estaba dispuesto a asumir. En esta etapa inicial, fue a través de la imagen, más que la palabra, y en particular del humor negro como HUM® representó la tortura, el asesinato, el fusilamiento y, así, distintas formas de alcanzar la muerte de manera violenta.

Estos *cartoons* se produjeron y se pusieron en circulación en un escenario político complejo. El proyecto *destructivo* tuvo una centralidad estratégica para alcanzar la transformación radical de la sociedad argentina que las Fuerzas Armadas se habían impuesto. Mientras el proyecto económico fue resistido desde varios frentes, el plan sistemático de desaparición de personas generó una fuerte cohesión interna en las Fuerzas Armadas, lo cual no implicó la ausencia de tensiones entre sus distintas facciones. Pero si la política económica podía ser abiertamente discutida y criticada no sucedía lo mismo con la política represiva. Los militares lo habían prohibido expresamente en 1976 y quienes pasaron esos límites, de por sí imprecisos, lo pagaron con la vida, con su libertad o con el exilio. A mediados de 1978, el presidente Videla anunció el fin triunfal de la "guerra antisubversiva" y aceptó que la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) visitaría el país en el marco de una fuerte presión

internacional que intentó ser contrarrestada por la "campaña anti-argentina"[282]. Por su parte, la Corte Suprema de Justicia ordenó al Poder Ejecutivo Nacional (PEN) la liberación de Jacobo Timerman. En septiembre de 1979 se concretó la visita de la CIDH, la liberación del ex director de *La Opinión*, y en reacción, se sublevó el general Luciano B. Menéndez, jefe del III Cuerpo del Ejército.

La decisión de poner fin a la "lucha antisubversiva" y aceptar la liberación del periodista no estuvo exenta de conflictos en el frente militar. Los sectores más duros del Ejército y la Armada se resistían a la pérdida de poder que implicaba dejar de estar "en operaciones" y se oponían a los proyectos fundacionales promovidos por Videla y Viola por considerar que no se tardaría en dar lugar a la apertura política. La solución que encontraron estos últimos fue una opción intermedia: procurar el aletargamiento del aparato represivo y concederle nuevos objetivos, en otros terrenos y bajo otras formas operacionales. De esta manera, el aparato represivo, aunque disminuido, siguió en operaciones y las desapariciones, si bien, disminuyeron, no se interrumpieron hasta 1983. Asimismo, se hicieron habituales las referencias a la "guerra permanente", ya que si bien se había ganado, había que continuar luchando porque el "enemigo" persistía acechando.

De este modo, las condiciones de posibilidad para estas representaciones humorísticas fueron las grietas e intersticios que los debates al interior de las Fuerzas Armadas en torno a estas cuestiones comenzaron a producir en la coraza que habían impuesto a la sociedad así como también la postura de esta última con respecto al accionar de aquéllas. Y el hecho de que los máximos responsables del proyecto *destructivo* fueran militares, dificultaba su representación. Los humoristas supieron sortear esta última cuestión al desplegar otros recursos iconográficos y apelar a metáforas visuales que permitieran aludir a ellos de modo sesgado. El repertorio iconográfico más recurrente fue el de los suplicios de la Edad Media, Temprana Modernidad –especialmente, de la Inquisición– y la Revolución Francesa[283]. Horcas, guillotinas, hachas, patíbulos y salas de torturas y eventualmente como versión más moderna y alternativa a éstos la silla eléctrica, fueron los instrumentos de tortura y muerte a los cuales los humoristas echaron

[282]El anuncio por parte de las Fuerzas Armadas del triunfo sobre la amenaza armada que la "subversión" representaba partía de entender que tras dos años de la más terrible y despiadada represión, la mayor parte del "trabajo sucio" había sido realizado. Como señalan Novaro y Palermo (2003), a mediados de 1978 se inició el proceso de paulatina desactivación del aparato de represión ilegal, con vistas a llegar a un acuerdo con el gobierno norteamericano que presionaba por las violaciones a los derechos humanos y amenazaba con dejar de venderle armamento al país. Este proceso se tradujo en la aceptación de la visita de la CIDH y frente a la misma el país debía mostrarse plenamente en paz y normalizado, por eso disminuyeron los presos a disposición del PEN y se desactivaron los centros clandestinos de detención. Hacia comienzos de 1979, tan sólo siete de ellos continuaban operando.

[283]Para un análisis más pormenorizado de estas representaciones, véase Burkart, 2009a.

mano para hacer sus chistes [Véase Láminas 9 a 12 en Anexo 3]. La combinación de dos "tácticas punitivas" distintas, según Foucault (1999), de los instrumentos para ejecutar la pena capital utilizados bajo regímenes políticos contrapuestos: el monárquico y el republicano, echan luz sobre la dificultad para aprehender y nombrar lo que había sucedido y, más allá del anuncio oficial, seguía ocurriendo clandestina y secretamente. Sin embargo, la metáfora de la guillotina aportaba como plus la ambigüedad suficiente que permitía aludir a la violencia de "izquierda" como a la de "derecha".

La guillotina fue el modo de ejecución privilegiado por el Estado francés durante la República jacobina. Es el símbolo del período conocido como el "Terror" en el cual se realizaron 17.000 ejecuciones oficiales entre 1793 y 1795 (Creer, 1935 en Hobsbam, 1997: 76). Durante el "Terror" la guillotina fue un mecanismo de justicia rápida, severa e inflexible. Entre sus víctimas no sólo estuvieron los contrarrevolucionarios sino también los revolucionarios que se ubicaba tanto a la derecha como a la izquierda de Maximilien de Robespierre. Estas purgas internas dejaron aislado a este último y cuando la guerra contra el enemigo externo -la Europa monárquica- terminó, cayó Robespierre y con él, la República jacobina. Escapa a los límites de esta tesis analizar la experiencia francesa, lo cierto es que si la República y el Estado moderno francés tenían sus orígenes en la revolución; éstos también estaban marcados desde sus inicios por haber hecho uso de la violencia estatal contra enemigos políticos internos. Este uso de la violencia fue reivindicado en el siglo XIX por grupos libertarios y republicanos y, en el siglo XX, la Revolución Rusa y el ascenso de Stalin al poder generaron una serie de paralelismos entre esta revolución y la francesa y, en particular, entre los jacobinos y los bolcheviques y entre Robespierre y Stalin (Hobsbawm, 2003).

No obstante, aquello que estos humoristas ilustraron, Rodolfo Walsh, con gran lucidez, lo había puesto en palabras 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 (1998: 416-417).

La crudeza a la que aludía Walsh estaba matizada en los *cartoons* a través de la risa, la cual procuraba restarle dolor y acritud a la realidad que representaban. En otras palabras, estas imágenes cómicas naturalizaban la violencia pero la neutralización de esa realidad dolorosa y

trágica se hacía a los fines de hacerla tolerable ya que también era reconocida como inmodificable o por lo menos, que su transformación no estaba al alcance de sus posibilidades.

Junto con la representación de estos instrumentos de suplicio, la figura del verdugo fue la principal representación de los perpetradores. Más allá de las diferencias estilísticas de cada uno de los humoristas, su representación compartía un mismo prototipo que no era ni extraño ni innovador: hombres musculosos o de gran porte que salvo alguna excepción siempre estaban encapuchados ocultando su identidad. Precisamente era la capucha la que indicaba que se estaba frente a un verdugo. La mayoría de los *cartoons* construyeron su efecto cómico a partir de poner en primer plano la representación del verdugo como una persona normal y corriente, capaz de responder adecuadamente a los roles sociales ya fuera como padre, vecino, conductor de un automóvil e incluso, como trabajador. El trabajo específico del verdugo quedaba implícito o en segundo plano. El verdugo fue representado como un ser impávido, que no mostraba culpa, arrepentimiento, vergüenza, dolor, desagrado ni asco. Nunca se los representó como héroes o luchadores ni como demonios o monstruos asesinos, como solía ser común en representaciones antiguas de perpetradores de masacres (Burucúa y Kwiatkowski, 2009). Esta representación de los verdugos como fríos ejecutores de órdenes tomadas en otro ámbito, más que buscar la voluntad de expiar una culpa, problematizaban la seducción del mal.

La representación del verdugo encapuchado y anónimo[284] implicaba, por un lado y en su dimensión más transparente, un reforzamiento de la idea de que éste era únicamente el ejecutor de una orden que provenía de un poder superior que no necesitaba estar presente físicamente sino que lo estaba indirectamente a través de él y el dispositivo técnico. La idea de un verdugo como un trabajador rutinario y burocrático no era ajena a la representación de los militares en tanto miembros de una institución corporativa, jerarquizada y burocratizada. En su dimensión opaca, este ocultamiento de la identidad aludía al carácter secreto, clandestino y oculto del proyecto destructivo de las fuerzas armadas. La capucha no sólo ocultaba la identidad de quienes hacían funcionar la maquinaria del terrorismo de Estado sino la realidad argentina misma. Ocultaba el horror, lo más siniestro, la "Argentina secreta" como se animó a definirla Enrique Vázquez recién en 1981 (H nº 62, jul. 1981: 34).

El foco en la naturalización y banalización de la figura del verdugo, de su actividad y sus instrumentos no tenían como finalidad más que sugerir su desnaturalización. De este modo,

[284]Es interesante señalar por un lado, que en los grabados y representaciones antiguas de verdugos de los siglos XVI, XVII y XVIII no era muy común que éste aparezca encapuchado (Véase: Villeneuve, 1982). La capucha parece incorporarse tardíamente en este tipo de representaciones y el humor gráfico, en su necesidad de condensación de sentidos, le saca provecho. Por otro, que en los centros clandestinos de detención argentinos no eran los perpetradores los que llevaban capucha sino los detenidos (Véase: CONADEP, 1984).

estos chistes procuraban generar un distanciamiento crítico con respecto a la imagen de "paz" y "normalidad" que oficialmente se difundía y que, de manera cómplice, acrítica y complaciente, difundieron los principales medios de comunicación masiva del país. Detrás de las imágenes y discursos que representaban como circunstancias "normales" a aquellas que rodeaban a la "lucha antisubversiva", estos *cartoos* sugerían que sucedían muertes y hechos *extra*ordinarios, terribles y aterradores que no podían reducirse a la idea de "excesos" en el marco de una guerra ni a la perturbadoramente conformista, "por algo será".

El *cartoon* realizado por Ferni sintetiza este aspecto así como también aludía a la contigüidad física entre el "mundo del terror" y el "de la seguridad", como los nombraron Novaro y Palermo (2003). En él se observa a una señora, asomada a la ventana de su casa, gritar: "Nene, vení a ver los dibujitos animados" mientras el niño, trepado a una escalera, espiraba con perverso entusiasmo el jardín de una casa vecina de donde asomaba la cabeza encapuchada de un verdugo frente a una guillotina (H nº 26, ene. 1980: 65) [Véase Lámina 13 en Anexo 3]. El niño y la señora representaban a la sociedad frente a las atrocidades cometidas tras ciertos muros. Dos actitudes quedaban expuestas, la entusiasta y la ingenua. No fue común que los *cartoons* representaran al público y a testigos de la violencia, al contrario la ausencia de estos fue el rasgo llamativo que contrastaba con el espectáculo público que se montaba en torno a los suplicios y ejecuciones y que era inherente a la eficacia de la guillotina y de los dispositivos medievales. Esta ausencia reforzaba la persistencia y actualización de suplicios y formas de causar la muerte de antaño, que se creían desterradas en nombre de la dignidad humana. En esta tensión entre continuidad y cambio, la ausencia del público en la plaza pública era parte de la segunda opción. Las formas despiadadas de tortura y muerte de antaño se actualizaron bajo la dictadura militar pero se ejercieron en secreto, en la clandestinidad, el plan era hacer desaparecer a sus víctimas y ocultar el acto mismo de la represión. Como Videla reconoció años más tarde: "No, no se podía fusilar. Pongamos un número, pongamos cinco mil. La sociedad argentina no se hubiera bancado los fusilamientos: ayer dos en Buenos Aires, hoy seis en Córdoba, mañana cuatro en Rosario, y así hasta cinco mil. No había otra manera. Todos estuvimos de acuerdo en esto" (Seoane y Muleiro, 2001: 215).

Los cambios en el ejercicio de la violencia represiva fueron registrados por el humor gráfico, género para el cual las representaciones de la violencia política no eran una novedad. Desde principios de los años setenta, el humor negro tuvo un inusitado despliegue el cual fue a la par del incremento de la violencia política. No era casual en una sociedad que se expresaba a través de las armas, que floreciera el humor negro y la sátira política. Esa sociedad quedó representada en las páginas de *Clarín*, *Hortensia*, *Satiricón*, *Chaupinela* y *Tía Vicenta* porque

ella misma también uso la risa como arma a través de la sátira y como medio para comprender y sobrellevar aquella violencia que la atravesaba. El modo más característico de representar a la violencia política previo al golpe de Estado, fue a través de la representación de sus perpetradores como mafiosos y matones. En cambio durante la etapa más feroz de la represión ejercida bajo el Proceso, el humor negro, cultivado exclusivamente por *Tía Vicenta* apeló a los repertorios iconográficos y textuales del oscurantismo y Drácula. En HUM® hubo residuos de estas representaciones[285] como era el *cartoon* de Fontanarrosa en el cual un detective al mejor estilo de los policiales negros norteamericanos encontraba un cadáver con múltiples agujeros de bala (H nº 3, ago. 1978: 50) [Véase Lámina 14 en Anexo 3].

En el marco del declive de las representaciones cómicas de mafiosos, matones y detectives en su versión ítaloamericana o norteamericana; HUM® publicó una historieta seria realizada por Alfredo Grondona White la cual se destaca por representar de modo explícito sin apelar a metáforas un asesinato perpetrado por una patota. La historieta titulada "Violencia hay en todos lados. Incomunicación también. Dos problemas mundiales" se presentó camuflada como una "fantasía" sobre la violencia en el Líbano, Irlanda y Nicaragua y no tenía diálogos salvo al final (H nº 15, jul. 1979: 60) [Véase Lámina 15 en Anexo 3]. Eran las imágenes las que con su impacto visual comunicaban el mensaje. El dibujo realista junto al juego de contrastes en blanco y negro que propuso Grondona White contribuían a resaltar el aspecto de realidad de lo representado. Allí se muestra a un hombre de unos treinta años, profesional, de clase media, sentado en un sillón, con sus anteojos puestos leyendo en medio de una silenciosa y tranquila noche, hasta que un ruido lo distrae. El lector puede ver como unas personas fuerzan la puerta de entrada del departamento. En un montaje paralelo y cinematográfico de las viñetas, se ve, por un lado, a varios hombres vestidos de civil y armados entrar por la fuerza, y por el otro, al hombre asustado intentar escapar infructuosamente de sus agresores. El hombre es brutalmente golpeado hasta caer muerto. Una vez en la calle, uno de los agresores dice "Ahora, a llamar a los diarios..." y en lo sucesivo, se dirigen a un teléfono público que como no funciona es destruido a golpes. Otro hombre exclama: "¡Qué país de miércoles! ¡No hay un solo teléfono que funcione!" (Ídem).

Tras unos anclajes espacio temporales difusos, destinados a despistar al censor, se representaba el ejercicio ilegal de la violencia por parte de los "grupo de tarea" de las Fuerzas Armadas en la Argentina bajo el Proceso. En Argentina, las patotas "chupaban" a sus víctimas

[285]También hubo aquellas que de modo transparente aludieron a la mafia italoamericana como la serie de chistes "…Y como por arte de mafia" de Fabregat, Ceo y Sanz en alusión directa a Carmine Galante, "capo acribillado en aquel entonces en una gasolinera (H nº 18, ago. 1979: 27-29).

en la calle, en sus domicilios particulares o laborales, por lo general, se trataba de secuestros pero también podía haber un combate abierto, con espectaculares operativos (CONADEP, 1984; Calveiro, 1998). En la historieta, la agresión ocurría en un espacio privado, en el departamento de la víctima, reforzando metafóricamente lo más secreto y oscuro del accionar militar y paramilitar en la Argentina. Es decir, la parte que no se hacía pública incluso si el agresor hubiese podido "llamar a los diarios...". En la prensa se publicaban noticias sobre enfrentamientos y operativos militares con detenidos y muertos los cuales se presentaban como avances exitosos en la lucha contra el enemigo subversivo. Esas versiones y el modo de representar a las víctimas, por lo general, no ponían en duda su carácter de "subversivos" o "terroristas". En cambio, en la representación realizada por Grondona White se distanciaba de aquellas. De modo elíptico, la historieta insinuaba la arbitrariedad de las versiones oficiales sobre los actos de violencia difundidas por los medios de comunicación dominantes. En ellas las víctimas eran silenciadas, su versión de los hechos no llegaban a los medios y eso no era debido a un problema técnico sino porque estaban muertas. Y este era el destino que no se quería dar a conocer de los "desaparecidos". A dos meses de la visita de la CIDH al país, HUM® develaba con esta historieta parte del plan destructivo de las Fuerzas Armadas y cuestionaba el discurso dominante sobre los hechos de violencia difundidos por los medios masivos de comunicación[286].

Un tercer grupo de representaciones sobre la violencia política tienen en común la cuestión racial. La representación peyorativa de lo plebeyo y popular a través de "lo negro" y "lo grasa" forma parte del repertorio imaginario de la sociedad argentina, especialmente, desde la irrupción del peronismo en la década del cuarenta. En las representaciones cómicas la negritud aludió, según la ocasión, al peronismo en términos genéricos, al pueblo peronista, a Perón o a quienes querían ser sus sucesores o se acercaban al movimiento con fines pragmáticos, como Massera. El repertorio iconográfico utilizado por los dibujantes tuvo dos variantes: a los integrantes del grupo racista norteamericano Ku Klux Klan (KKK) y por al dictador ugandés Idi Amin[287]. De este modo se sugirió, además de la crítica al gobierno peronista derrocado en marzo de 1976, continuidades entre la violencia promovida por éste a

[286]En julio de 1979, *The Buenos Aires Herald* también aludió a problemas de comunicación por parte de las autoridades frente al tema de los desaparecidos y al status ilegal de muchos detenidos sin cargos. Más audaz y explícita que HUM® decía: "Miembros del gobierno y representantes jerárquicos de las fuerzas armadas aluden al asunto con frecuencia creciente y en ocasiones se ven obligados a explicar lo que significan las palabras enigmáticas que suelen emplear. Si hay algunos que creen que podrían 'solucionar' el problema inventando la fórmula verbal perfecta que sirva para legitimar la captura irregular de personas años después de que fueran aplastadas las bandas terroristas, ya se habrán dado cuenta de la magnitud de su error" (*TBAH* 8/7/1979 en Neilson, 2001: 125).

[287]Para un análisis más detallado sobre estas representaciones, véase Burkart, 2009-2010.

través de la Triple A y la de las tres armas[288]. Las tres KKK podían asociarse a las tres A o a las tres armas, según cada lector; en todo caso, se las representó persiguiendo a hombres de tez oscura o dudando ante la fascinación que les generaba su cultura o sus mujeres [Véase Lámina 16 en Anexo 3]. Por su parte, Amin representó el autoritarismo, la violencia de Estado y personajes siniestros que llegan al poder como había sido López Rega y lo era el almirante Massera, aunque también podía aludir Perón mismo. La tira cómica "El Rey Idi Otin" realizada por Lembó fue la sátira política más potente en esta etapa inicial de la revista para aludir a las más vastas arbitrariedades del poder [Véase Lámina 17 en Anexo 3].

Hubo una última fórmula para representar la violencia política la cual, a diferencia de todas las anteriores, expuso a HUM® frente a los límites éticos de la representación humorística[289]. Se trató de la serie de *cartoons* "Holocausto I" realizada por Catón, publicada días después de finalizada la visita de la CIDH y de que Jacobo Timerman, periodista de origen judío, fuera autorizado a salir de país. Los *cartoons* representaron esquemáticamente y desde el humor negro el sometimiento, la tortura y la muerte perpetrada por la policía y el ejército nazi contra los judíos (H nº 21, oct. 1979: 60-61) [véase Lámina 18 en Anexo 3]. Siguiendo las reglas del humor negro, el juego propuesto por Catón consistió en poner en segundo plano las atrocidades nazis, aún con el riesgo de trivializarlas, para contribuir a su desnaturalización. El impacto visual –por lo terrible y horroroso- de las representaciones de Catón ubicaba su propuesta humorística en el más delgado límite ético de una representación humorística. Como tantas otras de la revista, la propuesta partía de concebir al lector cumpliendo un papel activo en la apropiación de dichas representaciones y realizando una operación en la cual lo que estaba en segundo plano pasaría a primero. Esta concepción era tributaria del contrato de lectura que HUM® venía construyendo con sus lectores, en ese sentido, no resultaba casual que estos chistes se hayan publicado en el contexto político antes mencionado[290].

Sin embargo, no tuvieron el efecto de cohesión esperado ya que no se produjo la identificación del lector, en particular judío, con el humorista lo que dio lugar a expresiones de enojo y malestar. En otras palabras, si los editores de HUM® esperaban que estos chistes fueran entendidos como una alusión oblicua y sesgada al aspecto más secreto y siniestro de la realidad argentina que la CIDH vino a auscultar y el secuestro de Timerman representaba, se

[288]En *Satiricón* hay un antecedente significativo de las representaciones del KKK. Un *cartoon* realizado por Crist representa a un miembro del KKK como víctima de la violencia perpetrada por un joven de tez oscura. Bajo la dictadura militar, la relación de fuerzas se invirtió, siendo los miembros del KKK representados como victimarios y hombres con rasgos africanos, las víctimas.

[289]A continuación se presentan algunas de las ideas que fueron desplegadas en mayor profundidad en Burkart, 2009b.

[290]Otra interpretación sobre estos mismos chistes la aporta Eduardo Raíces (2010).

equivocaron. Las asociaciones civiles judías[291] y los lectores judíos los interpretaron en su aspecto más transparente, como una burla hacia las víctimas del Holocausto. La postura más moderada y la única que asoció los *cartoons* con la liberación de Timerman fue la del periódico *Nueva Presencia*. La ausencia de debate público en torno a este hecho y la situación de crisis que se vivía eran para el semanario de Schiller las causas de lo que consideraban un error por parte una revista "habitualmente elaborada con inteligencia y rigor por reconocidos caricaturistas", que "a veces insinúa un humor de avanzada y cuyos integrantes podrían ser encasillados bajo el rótulo común de 'liberales', en el sentido más amplio de la expresión" (Año 2, nº 19, 12/12/1979). *Nueva Presencia* expuso a HUM® a sus propias limitaciones al preguntarse: "¿Será que su impotencia y su miedo a publicar chistes antigubernamentales es lo que los lleva a cortar el hilo por lo más delgado? ¿No será, pues, que los muertos lejanos son más saludables que los cercanos?" (Año 2, nº 19, 12/12/1979). Estos chistes de Catón parecían haber tensionado las relaciones entre dos publicaciones que parecían tener puntos de contacto y afinidad.

Más allá de las acusaciones de antisemitismo[292], el conflicto central era en torno a qué se entendía por humor y los límites de la representación humorística. El debate quedó plasmado en el correo de lectores el cual se convirtió en una tribuna en donde HUM® respondió a la acusación de antisemitismo y expuso y defendió su concepción del humor. El intercambio de opiniones se extendió a lo largo de tres números en lo cuales, HUM® se constituyó en un espacio concreto de tolerancia y respeto aunque no necesariamente de acuerdo y consenso con respecto a lo abordado. HUM® fue categórico en la defensa que hizo de su colaborador; dejando en evidencia su participación en la lucha simbólica en tanto, como dice Sidicaro (1999), instancia que clasifica y califica; a la vez que por ello es clasificada y calificada.

Para quienes hacían la revista, el humor no era una forma de escapismo sino una forma más de expresión y de crítica constructiva con lo cual su límite ético no era *qué* temas abordaba, sino *cómo* los abordaba. Por lo tanto:

> no debe tener otras barreras que las normales en cualquier forma de expresión escrita, o sea, las morales y estéticas. Pensamos que el humor no debe temer ni soslayar la muerte, no debe ocultar las miserias y las tragedias humanas, no debe retroceder ante los temas 'espinosos'. Sabemos que

[291]Las entidades judías que expresaron su rechazo hacia los chistes de Catón fueron la Delegación de Asociaciones Israelitas Argentinas (DAIA), el Ente Coordinador Sefaradí Argentino (ECSA) y la Confederación Juvenil Judeo Argentina; y los diarios de la comunidad judía como *Nueva Presencia* y *Mundo Israelita*.

[292]En HUM® no dejaron de haber *cartoons* en referencia al Holocausto, uno más trivial fue realizado por Gianni su fin era reírse y criticar como se viajaba en los trenes porteños (H nº 38, jul. 1980: 40). A lo largo del período que esta tesis estudia, las acusaciones de antisemitismo fueron recurrentes. A fines de 1982 en la sección "Nada se pierde" decían que "otra vez apareció una publicación judía acusándonos de antisemitismo. Y la verdad es que a esta altura, no tenemos más remedio que declarar públicamente que estos 'hipersensibles' –por suerte escasos nos tienen absolutamente putrefactos" (H nº 95, dic. 1982: 5).

> el humor es casi invariablemente una forma de crítica, constructiva como pocas. Y que su calidad depende de la calidad de quienes lo practican, pero nunca de los terrenos que invade (H nº 22, oct. 1979: 12).

Asimismo, explicaban que los chistes de Catón "**no eran otra cosa que una flagrante crítica al nazismo y sus métodos genocidas.** (...) rechazamos enfáticamente las acusaciones de antisemitismo o de complacencia con las atrocidades hitlerianas"; así como también sostuvieron que "los ejemplos ilustrativos de la bestialidad humana **no deben olvidarse ni evitarse**, llámese **Auschwitz, Treblinka, Hiroshima, Mi-Lai o Camboya"** (Ídem. Resaltado en el original). Sin embargo, se debe reconocer que el Holocausto tiene una mayor carga simbólica e histórica que los otros crímenes contra la humanidad. Pero también es cierto que las representaciones realizadas por Catón circularon en un contexto cuya estructura del sentir con respecto a estos temas todavía estaba aferrada a una lectura literal de la tesis de Adorno sobre la imposibilidad y la barbarie de la poesía después de Auschwitz. Como señala Andreas Huyssen fue recién en los años ochenta cuando "la gran cuestión ya no es *si* representar el Holocausto en la investigación y en la literatura, en el cine y en el arte, sino *cómo* hacerlo" (2007: 119. En itálicas en el original). HUM® había querido avanzar en ese sentido y fue reprobada, aunque también hubo lectores que defendieron su postura. En el título de los *cartoons* se insinuaba una segunda parte pero ésta nunca fue publicada.

Más allá de los distintos repertorios iconográficos utilizados para representar la violencia política en esta etapa inicial de HUM® se distinguen algunos aspectos en común. En primer lugar, el predominio de la representación visual por sobre la textual. La imagen constituyó el mecanismo de representación por excelencia para hacer referencia a estas cuestiones, especialmente, por la ambigüedad que ofrecía. Las metáforas visuales con referencias sesgadas e indirectas a la realidad fueron los medios predilectos para representar algo que era horroroso y doloroso a la vez que peligroso.

En segundo lugar, las representaciones de víctimas y de victimarios fueron prototípicas y anónimas y en los *cartoons* predominó el escamoteo de marcas espacio-temporales concretas. Y mientras los perpetradores fueron representados a partir de varios prototipos –verdugos, matones, patotas, nazis, miembros del KKK, Idi Amin, incluso militares–, las víctimas tuvieron un mismo patrón. En la mayoría de los casos, los dibujantes recurrieron a una estética ficcional y esquemática[293] la cual contribuyó a mantener cierta distancia en la aprehensión del hecho real.

[293]Hay pocos casos en los cuales los humoristas recurrieron a una estética realista. Además de la historieta de Grondona White ya citada, hubo un *cartoon* realizado por Fati que muestra a un hombre engrilletado colgar de una pared. El hombre que exhibe un importante estado de deterioro físico remite a la crucifixión de Cristo (H nº

Se creó una imagen estetizada de la muerte y el dolor donde los cuerpos, en general, no cargaban con las marcas del poder. Asimismo, las víctimas carecieron de indicios de filiación político-partidaria, ideológica o social. La pertenencia religiosa y racial sólo fue significativa en las representaciones del Holocausto, del KKK y de Idi Amin para remarcar su condición de víctimas. Sobresale la representación de un estado de cosas –la situación de violencia- que no es cuestionado ni del cual se conocen sus causas, en el cual las victimas y los perpetradores hacían cosas de hombres y eso incluía matarse entre sí. A su vez y en continuidad con aquellas representaciones realizadas previas al golpe de Estado, la violencia política fue representada en su carácter individual. No hubo representaciones que aludieran a masacres o exterminios colectivos. Incluso, entre los chistes sobre el Holocausto tan sólo uno de ellos puede ser la excepción.

Finalmente, la despolitización de las víctimas se compensó con su humanización en contraste con la deshumanización que hicieron de ellas las Fuerzas Armadas al concebir el enemigo subversivo como absoluto y carente de humanidad y nacionalidad[294]. La operación discursiva de las Fuerzas Armadas consistió en negarles a los "subversivos" su condición humana y de sujetos de derecho para justificar ante la sociedad la violación sistemática a todos los derechos de las personas calificadas por el régimen miliar de "subversivas". A esta operación discursiva e ideológica se sumaron los principales medios de comunicación que naturalizaron este carácter no humano de los "subversivos". La humanización de las víctimas llevada a cabo en los *cartoons* se distanciaba así de las representaciones que de ellas llevó a cabo la dictadura militar y se acercaba más a la realizada por los organismos de derechos humanos. La despolitización de las víctimas, no recordar su militancia ni su filiación partidaria contribuyó a su legitimación social. Estas pasaron de ser "subversivos" a ser víctimas, "desaparecidos".

Con estas representaciones, HUM® invitó al lector a hacer un trabajo activo de interpretación, de desciframiento de los niveles ocultos de la representación, de reponer la información escamoteada debido a la necesidad de dibujantes y editores de evitar la censura y poner en riesgo su existencia y la de la revista. HUM® interpeló al lector, en palabras de Rommens, para llevar a cabo "un acto potencialmente subversivo que le da poder al intentar

8, ene.1979: 8). Otro ejemplo es un *cartoon* de Grondona White en el cual se representó un fusilamiento (H nº 16, jul. 1979: 19).

[294]En reiteradas ocasiones los militares mencionaron la posibilidad de reconocer al subversivo por el hecho de que estaba desprovisto de cualidades humanas, y explicitaron su condición de *no-persona*. El general Ramón Camps en una entrevista explicó "Aquí libramos una guerra (...) No desaparecieron personas sino subversivos" (*La Semana*, nº 368, 22/12/1983).

leer buscando significados ocultos que perturben el engañoso discurso inequívoco del régimen" (2005: 5). Si bien, HUM® no denunció hechos ni autores concretos tampoco se mostró obsecuente ni cómplice con ellos. A través de estos artilugios, HUM® ofreció más que otra interpretación sobre la violencia, herramientas para el cuestionamiento de aquella impuesta por los militares y los civiles a ellos aliados. HUM® convocó a quienes no se sentían convocados con los discursos hegemónicos e incentivó a dudar de las "verdades" oficiales y oficialistas que circulaban en la prensa y a hacerse preguntas, aunque éstas quedaran circunscriptas al ámbito íntimo y privado de la lectura.

No era menor alentar el proceso de extrañamiento que aún era muy tímido en una coyuntura en la cual aún era muy difícil encerrar en palabras o expresiones lo que estaba sucediendo en todas sus dimensiones. Y esta dificultad era aún más significativa si se quería nombrar aquello aún innombrable en un medio de comunicación masivo e independiente, como era HUM®, en un contexto donde las Fuerzas Armadas aún eran un actor legitimo y el consenso hacia ellas aún se mostraba activo. Sin embargo, hubo un primer intento de encerrar en palabras cierta percepción sobre los hechos de violencia de aquel entonces. Se trató de la historieta realizada por Crist que apareció casi oculta en las últimas páginas de la revista bajo el título "Las Manos de Cristóbal Reynoso" y camuflada por el dibujo de dos manos que se movían como cuando una persona explica algo sentada en la mesa de un bar tomando un café [Véase Lámina 19 en Anexo 3]. En cada viñeta, un movimiento particular de estas manos ilustraba la siguiente reflexión:

> 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...? (H nº 26, ene. 1980: 86-87).

Desde una perspectiva histórica, aunque sin dar fechas ni aludir a hechos concretos, se ofrecía una interpretación de las causas y consecuencias de la violencia política. De este modo elíptico se aludía a lo que posteriormente se dio a conocer como la "teoría de los dos demonios" que entiende la existencia de dos violencias, una de izquierda y otra de derecha, las cuales cobraron autonomía con respecto a la sociedad que les dio origen, representada como una víctima inocente. La violencia estatal, el "mundo del terror", aparecía disociada y con una existencia independiente a la vida cotidiana de los argentinos. Esta interpretación de la violencia política había aparecido en el primer número de *Chaupinela* a fines de 1974 y en 1978 en *The Buenos*

Aires Herald[295]. Pero así como tenía esos antecedentes, se distanciaba de la interpretación formulada por Rodolfo Walsh. Para el escritor: "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 [1977], 1998: 4). HUM® y Walsh podían coincidir en la caracterización y descripción del ejercicio de la violencia ilegal por parte de las Fuerzas Armadas en el poder pero disentían en su explicación y comprensión del fenómeno.

4. HUM® y una definición política (en términos económicos)

En diciembre de 1979, HUM® publicó por primera vez en tapa una caricatura de Videla la cual fue un gesto de gran valentía que se convirtió en un punto de inflexión en su trayectoria al condensar varios cambios que se estaban produciendo desde octubre de 1979. Entre esa fecha y enero de 1980, HUM® abordó el tema de la censura, definió lo que entendía por humor y sus límites, aludió textualmente a la violencia política y explicitó la puja entre dos modelos de economía. Fue precisamente esta última cuestión la que quedó plasmada en aquella portada y en otras secciones del número veinticuatro. En un contexto en el cual las grietas al interior de las Fuerzas Armadas fueron imposibles de ocultar y las críticas a los tecnócratas se expresaron violentamente con los atentados frustrados al secretario de Coordinación Walter Klein y al secretario de Hacienda, Juan Alemann y con el asesinato del empresario Francisco Soldati[296]; HUM® explicitó los términos de la disputa que estaba dispuesta a llevar adelante en el plano económico a la vez que se animó a atacar más duramente a la política económica y a sus responsables.

Precisamente debido a esa coyuntura violenta, la primera caricatura en tapa de Videla estuvo rodeada de varias precauciones. Se inauguró la sección editorial desde donde se buscó matizar el poder de la imagen a partir de un supuesto pedido de permiso para hacer la caricatura del presidente[297]. La tapa de Videla vino a continuación de otra que expresaba una fuerte crítica

[295]El diario de la comunidad inglesa reclamaba a las Fuerzas Armadas cumplir con el mismo énfasis con que el que se prometió "erradicar, liquidar, aplastar y de cualquier modo destruir el terrorismo izquierdista", la promesa de hacer lo mismo con el "otro" terrorismo, "el de los escuadrones de la muerte, en los que hampones de alguno que otro tipo suponen que las fuerzas armadas son demasiado endebles para enfrentarse a solas con los zurdos y en consecuencia precisan la ayuda de hombres de verdad (*TBAH* 12/03/1978 en Neilson, 2001: 71)

[296]Los tres casos fueron atribuidos por la prensa a "grupos terroristas" "subversivos", en particular, a Montoneros (Véase *Crónica* 28/09/1979; *LN*, 8/11/1979, 14/11/1979).

[297]El editorial reproducía la supuesta charla en la redacción sobre las posibilidades de ser clausurada por publicar una caricatura de Videla. En ella preguntaban si Videla tenía sentido del humor y se contestaban, con lo que era un deseo: "No me lo imagino clausurando una revista porque no le gustó una caricatura" (H nº 24, dic. 1979: 3).

a la cúpula sindical peronista la cual podía interpretarse como un visto bueno al control que la dictadura estuvo dispuesta a ejercer sobre el poder sindical con la sanción de Ley nº 22.105 sobre "Asociaciones Gremiales de los Trabajadores"[298]. Inspirada en esa ley y por la disposición de la CONAREPA de que todos los bienes de Lorenzo Miguel pasaran al Estado, la portada de HUM® de noviembre de 1979 representaba al poder militar como un híbrido de *femme fatale* y Moloch encarnado en la actriz Leonor Benedetto, que sujetaba con sus manos a Casildo Herreras y Lorenzo Miguel; asociados ambos desde el título a López Rega: "Los hijos de López(r)"[299] (Cascioli, H nº 23, nov. 1979: 1) [Véase Lámina 20 en Anexo 3]. Finalmente, la osadía del retrato caricaturesco de Videla estada atenuada –voluntaria o involuntariamente– por lo que en ella se representaba. La caricatura aludía críticamente a las consecuencias políticas de las medidas económicas adoptadas por Martínez de Hoz. Sugería que la apertura de la economía había dado lugar a las "pirañas de la importación" las cuales estaban dispuestas a devorarse a una enflaquecida "industria nacional", encarnada en Videla (H nº 24, dic. 1979: 1) [Véase Lámina 21 en anexo 3]. De este modo, Videla era representado como una víctima de la política económica y no como su responsable político. Esta limitación en la adjudicación de las responsabilidades es posible que haya generado interpretaciones que sugerían que la revista era "oficialista".

En todo caso en ese mismo número, HUM® se definió explícitamente en "lucha contra la importación" y como:

> una revista argentina, hecha por argentinos y para argentinos (aunque si algún turista la compra no se lo vamos a impedir), con dibujantes y periodistas argentinos y uruguayos (que viene a ser lo mismo), y vendida por quiosqueros argentinos. Eso sí. Si la mano viene mal, nos convertiremos en importadores de revistas de humor extranjeras. Que las hay buenas, también (H n° 24, dic. 1979: 11).

La última frase traía a la memoria a aquellos industriales que, en el marco de la nueva coyuntura económica, habían cerrado sus fábricas para importar lo que antes producían. HUM® presentaba esa opción como la última alternativa posible; diferenciándose de los oportunistas. HUM® mostraba su compromiso con el desarrollo de la industria nacional a la vez que rechazaba cualquier postura extrema y dogmática ya fuera nacionalista o aperturista.

El texto no quería delimitar la lectura de la imagen sino evitar las consecuencias de cualquiera de sus posibles lecturas.

[298]La medida fue explícitamente celebrada por *La Nación*, que consideró que la ley era "el fin de ese poder político y económico con el cual los sindicatos abruman al Estado y a los partidos" (en Novaro y Palermo, 2003: 218).

[299]"Los hijos de López" era una comedia televisiva emitida por ese entonces por ATC, protagonizada por Benedetto y dirigida por Hugo Moser.

La revista legitimó su postura en el hecho de ser ella misma un producto de la industria y del trabajo nacional. Para HUM® la batalla contra el modelo liberal de capital financiero y economía abierta tenía lugar en el campo de las representaciones pero también tenía un sustrato concreto encarnado en la revista misma y luego, en los demás productos editoriales y extra-editoriales de Ediciones de la Urraca. HUM® sostuvo con hechos su discurso a favor de la industria y el trabajo nacional y fue esa coherencia la que le confirió una legitimidad que otros sujeto perdieron o carecieron. Los lectores podían sentirse participes en la contienda, a favor del sector que HUM® representaba, al adquirir la revista. Esto no impedía que esos mismos lectores se convirtieran en otros ámbitos en los "monstruos" consumistas de Fabregat. Pero como eso era posible, también hubo caso de quines se sintieron interpelados por las declaraciones de HUM® como fue en caso de un empresario textil que envió una carta a HUM® en la cual convocaba apelando a un mismo "código de honestidad", a comerciantes mayoristas y minoristas "con mentalidad HUM® (en caso contrario abstenerse) para confiarle la venta de nuestras camisas" las cuales eran "Todo argentino, nada importado" (H nº 42, sep. 1980: 12).

El hecho de no haber recibido más que una llamada de atención por parte de las autoridades nacionales fue percibido por los editores como una habilitación para avanzar en la sátira y oposición al avance del modelo liberal y con la sátira estrictamente política al sumar a las autoridades militares a los blancos de su crítica. También incentivó avanzar en este sentido, el apoyo de los lectores que recibió ese número veinticuatro. Así, en 1980 HUM® inició un cauteloso pero persistente proceso de politización tendiente a desafiar y ampliar los límites del régimen. La sátira política se convirtió en la mayor audacia de la revista, la cual se alternó con el humor dedicado a la situación económica y cultural.

HUM® inició el año 1980 con un pronóstico agorero: Martínez de Hoz, representado como una parca cuya sombra proyectaba un ave de rapiña, venía a llevarse consigo a la industria nacional y por extensión implícita, a los trabajadores (H nº 26, ene. 1980: 1) [Véase Lámina 22 en Anexo 3]. La predicción no estuvo errada, en marzo de 1980 estalló la crisis económico-financiera que dejó a los entusiastas consumidores de antaño endeudados, quebrados y empobrecidos. La coincidencia de la crisis con el inicio de la política "dialoguista" de Videla hizo que aquella quedara circunscrita a *cartoons* e historietas. Ellos se concentraron en primer lugar, en las víctimas de la crisis, principalmente en los exponentes locales del capital productivo. Curvas negativas en las pizarras de evolución de las ganancias colgadas detrás de pesados escritorios, empresarios con gestos de desolación e incluso, con intenciones de suicidarse fueron recurrentes. Representaciones de las zonas industriales a partir de metáforas de la muerte, la noche e incluso, de impotencia sexual también formaron fueron los recursos

visuales recurrentes para dar cuenta de los perjuicios de la política económica en la industria nacional. Estas representaciones visuales se reforzaron con la textual. HUM® denunció la situación de la industria gráfica nacional y demostró su consternación apelando al mismo imaginario que los humoristas: "está justito en el borde del pozo más negro, y los cuervos ya revolotean sobre los techos de los talleres de impresión más conocidos" (H nº 46, nov. 1980: 45-46). Como en la caricatura de Martínez de Hoz, la muerte venía acompañada por aves de rapiña prontas a usurpar el lugar dejado por la industria nacional. Esas aves de rapiña representaban a un nuevo sector, el importador, que se había convertido en la única "luz" en aquellos páramos industriales. Si bien, los editores de HUM® se identificaban con las víctimas porque "Si las imprentas argentinas se funden, ¿dónde hacemos la revista?"[300] (Ídem); cierto era que la curva de ganancias real de Ediciones de la Urraca no se correspondía con la de las empresas en bancarrota representadas en los *cartoons*.

Estas representaciones de la burguesía industrial nacional se complementaron con aquellas otras que seguían desenmascarando el oportunismo de algunos empresarios. HUM® condenó ese pragmatismo por deshonesto y egoísta y a quienes las llevaban a cabo los consideró también responsables de la crisis del sector. En cambio, las representaciones de los trabajadores reforzaron su condición de víctimas. En este caso, la metáfora de la muerte también fue uno de los recursos más potentes para dejar en evidencia la centralidad del trabajo como estructurador de la vida. En la coyuntura de la crisis, abundaron los *cartoons* sobre desocupados que contemplaban la opción del suicidio. La falta de trabajo equivalía a una vida sin sentido.

En segundo lugar, los ganadores de la crisis también fueron retratados, en particular, los sectores dedicados a la importación y a las finanzas. A diferencia del capital productivo, el capital financiero no necesitaba estar situado para poder funcionar con lo cual su representación privilegió el movimiento a través de empleados o gerentes de bancos que corrían por las calles de "la City" como se denomina el sector de la ciudad que reúne a la Bolsa de Comercio y a las principales entidades bancarias. La economía financiera aparecía asociada a la agilidad y al dinamismo aunque también de modo peyorativo a la inmediatez, lo efímero, lo irreal y ficticio. Como en la clase media y entre los industriales, en el sector financiero también se distinguían ganadores y perdedores. Los chistes al respecto daban cuenta de los procesos de concentración y extranjerización del capital financiero, generados con la crisis.

[300]En sintonía con el sumario del número 24, los editores de la revista explicaban que "Nuestra editorial no recurre al exterior para imprimir sus publicaciones, porque entiende que abaratar costos alimentando a la industria brasileña es una de las buenas formas de refundir al País. Pero hay empresas que lo hacen, sin padecer cargos de conciencia. Y entre ellas, el propio Estado a través de algunas de sus dependencias" (Ídem).

5. HUM® contra el proyecto constructivo-productivo político del Proceso

En 1980 el principal blanco de la sátira de HUM® fue la política. El "diálogo político" fue el acontecimiento más sobresaliente en la primera mitad del año y marcó el inicio de la politización de HUM® en su sentido más estricto y sistemático. El "diálogo político" era una política oficial tributaria de las "Bases Políticas de las Fuerzas Armadas para el Proceso de Reorganización Nacional", documento publicado por la Junta Militar en diciembre de 1979. Las "Bases…" presentaban la propuesta de las Fuerzas Armadas o, mejor dicho, del Ejército, que sobresalía como el ganador en la puja inter-fuerzas. Allí se reconocía que "el nuevo orden político, descartada la imposible renovación total y profunda de la clase política, se fundará en una *solución pactada*, consensual, con las fuerzas políticas existentes, confluyendo en una convergencia cívico-militar"[301] (Quiroga, 2004: 190, en itálicas en el original). En esta línea, se convocó a los dirigentes político-partidarios con vistas a establecer esa "solución pactada", lo cual significó el regreso de los partidos políticos al centro de la escena política después de cuatro años de mantenerse en sus márgenes debido a la suspensión de sus actividades.

Hasta ese entonces la sátira política en HUM® se había limitado a atacar el autoritarismo de modo genérico e indirecto como fue la parodia realizada por Tomás Sanz de la postura de Borges con respecto a la democracia en "Remedios Borges contra la democracia"[302] (H nº 1, jun. 1978: 8) [véase Lámina 23 en Anexo 3]. La sátira política más sistemática fue aquella que recurrió a la figura de Idi Amin para representar a dictadores arbitrarios, mesiánicos y asesinos y cuya ambigüedad podía asociarlo a Videla, Massera o Perón. La tira cómica "El Rey Idi-Otin" realizada por Lembó es el ejemplo más significativo al respecto. Hasta fines de 1979, HUM® no publicó caricaturas de funcionarios políticos reconocibles salvo las del gobierno peronista derrocado pero gradualmente, comenzó a sumar *cartoons* en los cuales se satirizaba a militares golpistas o aferrados al sillón presidencial. La crítica al autoritarismo y a la exclusión política también la expresó con ironía Ácido Nítrico desde su columna.

[301]El orden político que las Fuerzas Armadas pretendía constituir a partir de ese documento consistía en una corporativización o militarización de la política ya que presumía que la alternancia política si bien, operaría exclusivamente entre fuerzas civiles en el marco de un régimen multipartidario, estaría auspiciada y controlada por la corporación militar (Quiroga, 2004).

[302]Borges había dicho públicamente que la democracia era como la "peste bubónica", había elogiado a Pinochet y aceptó, como otras figuras de la cultura, almorzar con el presidente de facto Videla. Sanz imaginaba los "antídotos" que Borges recetaría contra la democracia: "'Carboncitos' Racuamin" en referencia al dictador ugandés Idi Amin; "Tabletas 'Pinochito'" en alusión al dictador chileno Augusto Pinochet; "aerosol 'Cigonazi'" por el nazismo y "'Stalista' Cápsulas" por Stalin. Si bien, Borges se identificaba con los regímenes autoritarios y totalitarios de derecha, Sanz colocaba en el mismo registro a los de izquierda; dejando en evidencia más allá del sesgo ideológico, que tenían en común ser negadores de la democracia.

De este modo, el "diálogo político" dio contenido a la ampliación del horizonte de representaciones de la revista al incorporar como blancos de su sátira a las máximas autoridades del Proceso a nivel nacional[303]. Desde su inicio, fue tema de tapa pero HUM® no sólo ridiculizó a las autoridades militares convocantes sino también a quienes aceptaron la convocatoria, en especial, a los dirigentes político-partidarios. Las tapas de HUM® alternaron retratos cómicos de unos y otros y en el interior, los *cartoons* combinaron a protagonistas reconocidos con otros anónimos como representantes prototípicos de civiles y militares reforzando las ideas plasmadas en aquellas. Finalmente, los textos escritos funcionaron como complemento de las imágenes. En otras palabras, el proceso de politización de HUM® se llevó a cabo principalmente a través de la imagen más que del texto.

Desde el primer momento, HUM® descreyó del "diálogo político" y para representar ese distanciamiento crítico los humoristas apelaron a diversas metáforas. Cascioli lo comparó con la vecindad de la serie televisiva "El Chavo del 8" preanunciando desencuentros, fricciones, venganzas, jugarretas y por qué no gritos o diálogos sordos, peleas como así también alianzas o acercamientos tácticos y pragmáticos para hacer prevalecer intereses particulares (H nº 31, abr. 1980:1) [Véase Lámina 24 en Anexo 3]. Sin embargo, el título de la caricatura, "Sin querer queriendo… Empieza el diálogo", que remitía a la frase exculpatoria célebre del personaje del Chavo del 8, develaba que el diálogo comenzaba contra la voluntad de sus convocantes. En este sentido, fue persistente su representación como un diálogo entre "sordos" y "mudos". En una interpretación economicista, incuso se sugirió que era una cortina de humo para quitar del centro de la escena a la crisis económica, causada por Martínez de Hoz y, en este caso, también por Videla[304]. Estas representaciones tenían un sustrato real que era que la política dialoguista no tenía el apoyo de todos los sectores de las Fuerzas Armadas. No era un secreto que había autoridades militares que no tenían auténticas intenciones de diálogo. Desde el inicio del mismo se hicieron públicas las discrepancias que al interior de las Fuerzas Armadas generaba el nuevo escenario político que un sector de ellas había habilitado. Los principales diarios nacionales reproducían declaraciones de los miembros de la Junta Militar que no se condecían con una política dialoguista. La más emblemática fue la del comandante en jefe del Ejército, general

[303]Es importante señalar que, a diferencia de *Tía Vicenta*, HUM® no atacó con su sátira ni su crítica seria a las autoridades provinciales ni al intendente de la Ciudad de Buenos Aires.

[304]La historieta "El Chabón del 8%" complementaba la caricatura de tapa. En ella se aludía al nuevo e imprevisto obstáculo que tendría el "diálogo político": la crisis económica que había estallado con la quiebra del Banco de Intercambio Regional. Ésta había obligado a cambiar algunos personajes de la historieta, como se explicaba: "dado el vertiginoso ritmo que muestran la revista y la actualidad misma, en el tránsito de la tapa a esta página este rol [el del Sr. Barriga] ha sido asumido por Jimmy Carter, que reemplaza a Don Juan Carlos [Onganía]" (H nº 31, abr. 1980: 25).

Fortunato Galtieri que *Clarín* publicó en su portada: "Estamos dialogando, pero las urnas están guardadas y van a seguir bien guardadas" (*Clarín*, 28/03/1980).

Los humoristas se apoderaban de estas posiciones encontradas, expresadas por sujetos autorizados para armar sus construcciones cómicas y expresar su descreimiento hacia el Proceso el cual en el fondo se sustentaba en una concepción del "diálogo" que no era la establecida por las "Bases". Dicho de otro modo, HUM® cuestionaba el concepto de diálogo utilizado por las Fuerzas Armadas dando a entender que al recurrir a dicha palabra generaron en la sociedad expectativas que en los hechos no estaban dispuestas a concretar. En definitiva, para HUM® el diálogo era un monólogo y, por lo tanto, una farsa.

Mientras los convocantes al "diálogo" fueron representados como "sordos", los convocados aparecieron como "mudos" por voluntad propia o porque eran impelidos a estarlo. El *cartoon*-editorial de Tabaré publicado en abril de 1980 representó crudamente a estos últimos. Los civiles eran invitados a ingresar en la sala del "diálogo político" y en ella se ve, detrás del imponente escritorio de quien los recibía y de frente a ellos, un gigante cuadro con una horrible enfermera con el dedo sobre sus labios y la máxima "el silencio es salud" (H nº 32, abr. 1980: 3) [Véase Lámina 25 en Anexo 3]. La imagen no podía ser más elocuente para aludir a los intentos por imponer una voz monofónica, incluso, precisamente, el silencio por parto del Proceso. En este caso, los civiles eran representados como víctimas del engaño. El impacto visual del *cartoon* era aún mayor que la caricatura de la portada de ese mismo número de HUM® que aludía a los "Políticos en la trenza" (H. 32, abr. 1980: 1). Ella refería específicamente a Ricardo Balbín y Arturo Frondizi, los veteranos líderes de la Unión Cívica Radical (UCR del Pueblo) y del Movimiento de Integración y Desarrollo (MID) respectivamente, que habían aceptado dialogar con las autoridades[305]. Ambos fueron burlados, por un lado, por su edad y por no haber dado lugar a la renovación de las cúpulas de sus respectivos partidos. El "diálogo" había traído a escena a los mismos políticos deslegitimados que habían gravitado en la política hasta marzo de 1976. HUM® con esta crítica no se distanciaba de la postura que habían tenido las Fuerzas Armadas en 1976, cuando también exigieron dicha renovación. Pero la crítica más feroz de HUM® a estos dirigentes fue por estar "en la trenza" lo que significaba, como se explicó en el Sumario, que:

> Entre todos los que empiezan a asomar sus cabecitas por la puerta, (...) queremos ver cuál de ellos **se ha adaptado mejor a los nuevos tiempos**, cuál de esas cabezas funciona mejor en la nueva onda de acomodarse los pelos de afuera –y sobretodo- los de adentro. (...) y aunque la cosa es media frívola, la comparamos con la renovación que tendrán que hacer

[305]La convocatoria sólo estuvo dirigida a la máxima autoridad de cada partido. El peronismo rechazó la participación en el mismo porque pidió como condición la liberación de Isabel Perón, lo cual no fue aceptado. Por este motivo estuvo ajeno a la crítica de HUM®.

> de sus ideas nuestros más conspicuos hombres públicos (H nº 32, abr. 1980: 19. resaltado mío).

Como en 1979 había criticado a la clase media y a la burguesía industrial nacional por adaptarse a la "plata dulce" y a la "bicicleta financiera", en 1980 esa crítica se extendía a los políticos que aceptaban el juego propuesto por las Fuerzas Armadas, incluso, cuando éstas habían salido a responder a sus demandas diciendo que "las Bases Políticas no admiten condicionamientos extraños" (*LN*, 25/03/80). En clave de continuidad *Satiricón*, los dirigentes políticos eran deslegitimados y los partidos políticos expuestos en su debilidad institucional; contribuyendo de este modo a su profundización. Sin embargo, HUM® no se burló de todos los políticos sino sólo de aquellos que se plegaron a la farsa del diálogo[306].

La representación más audaz del diálogo político realizada por HUM® se publicó cuando éste ya estaba condenado el fracaso. Su número de julio de 1980, tenía una caricatura del temible ministro del Interior y único interlocutor oficial, el general Albano Harguindeguy. El corpulento militar estaba con sus manos entrecruzadas delante de su pecho como si estuviese plácidamente sentado, escuchando una amena melodía. En efecto, a sus oídos llegaban unas ondas psicodélicas verdes, azules y rojas que en realidad eran los gritos de enojo provenientes de las periodistas Mónica Cahen D'Anvers y Magdalena Ruíz Guiñazú. El título era "¿Se acuerdan del teatro? Moni y Magda: Mujer, si puedes tú con él hablar..." (H nº 39, jul. 1980) que aludía a la popular canción mexicana de Alberto Domínguez, "Perfidia", la cual había sido sutilmente modificada en su estribillo: el "Tú" reemplazaba a "Dios" [Véase Lámina 26 en Anexo 3]. El todopoderoso ministro era interpelado por las periodistas habían sido las únicas que concurrieron con cuestionamientos, aunque éstos eran sobre los límites del disenso dentro de los canales televisivos controlados por los militares (Neilson, 2001).

Como con la primera caricatura de Videla, el editorial "pedía permiso" a través de la supuesta charla en la redacción sobre si realizar o no la caricatura. Como en anteriores ocasiones y esta vez reconociéndolo explícitamente, HUM® se sumaba a las críticas llevadas adelante por otros, en este caso, las populares periodistas, parte de los "integrados-integrados" mediáticos. Como se dijo en el capítulo anterior, Harguideguy intentó impedir la circulación de esta caricatura pero fracasó, la Municipalidad desestimó el pedido de censura. La crítica satírica a la política de diálogo promovida por Videla y Harguideguy y a los dirigentes políticos que

[306]Balbín le había dicho a Harguindeguy: "no tenemos urgencias electorales, sino urgencias en buscar los instrumentos que digan que vamos a la institucionalización" (*Gente*, 8/05/1980); en cambio, Ricardo Alfonsín del Movimiento de Renovación y Cambio de la UCR se había distanciado de aquel y había reclamado "la inmediata convocatoria a elecciones". En HUM® Balbín y Fernando de la Rúa fueron los blancos predilectos de la sátira política, en cambio Alfonsín quedó exento.

llevó acabo HUM® seguramente fue bien vista por los sectores duros de las Fuerzas Armadas que desde un inicio la boicotearon. Nuevamente, HUM® se filtraba en la interna militar. Sin embargo, la revista también se distanció de ellos al sugerir en sus humoradas que su deseo era el retorno al Estado de derecho.

En HUM®, la decepción con respecto al "diálogo político" no se ocultó al contrario las representaciones humorísticas buscaron la complicidad del lector a través de una risa que hiciese más tolerable la confirmación de que no habría una pronta salida electoral. Éstas se combinaron con la sátira de militares que usurpaban del poder mediante golpes de Estado o cuyas intenciones eran perpetuarse en el poder. De este modo, HUM® atacó con la risa al militarismo, esto es, la participación de la Fuerzas Armadas en el escenario político. La realidad política boliviana[307] que en sí misma parecía una caricatura de la argentina fue la materia prima de los humoristas para aludir de manera oblicua la realidad nacional y, así, evitar la censura o cualquier llamado de atención. Estas representaciones cobraron especial sentido en la segunda mitad de 1980, cuando el problema del recambio presidencial ocupó el centro de la escena política. Los debates sobre la sucesión de Videla al interior de las Fuerzas Armadas pusieron en evidencia las diferencias internas del Proceso. Pero la designación del sucesor confirmó que el régimen militar sería de larga duración, con lo cual para aquellos que lo cuestionaban y se posicionaban como opositores había que adaptarse inteligentemente o esperar algún tipo de aflojamiento por parte de éste. En general, se creía que cualquier tipo de iniciativa debía venir "desde arriba" lo cual implicaba reconocer necesariamente a las Fuerzas Armadas como actor protagónico. Desde esta perspectiva, entre los posibles sucesores de Videla quien mejor parecía encarnar la posibilidad de distensión del Proceso era el general Roberto Viola.

Sin embargo, HUM® estuvo lejos de adular al mejor candidato. Al contrario se rió de él al anticiparse a su designación. Adelantándose al anuncio oficial, HUM® reveló: "Batacazo! Contra todos los pronósticos, ¡Ganó Viola!" (H nº 43, sep. 1980: 1). La caricatura mostraba a Viola vestido de civil, exhibiéndole al lector, las cartas ganadoras que le habían tocado para una supuesta jugada de truco: el as, el siete y el tres de espadas. Finalmente, había alcanzado el apoyo de las tres armas. HUM® se burlaba de cómo se habían resuelto las discrepancias al interior de las Fuerzas Armadas en torno a la sucesión presidencial y de la cobertura que tuvo

[307]Tras el desplazamiento de Hugo Bánzer Suárez en 1978, Bolivia se sumergió en un período caótico y de gran inestabilidad política. Entre 1978 y 1982, tuvo nueve presidentes, siete de facto y solo dos constitucionales. Por su parte, Argentina tuvo seis golpes de Estado exitosos entre 1930 y 1976.

por la prensa dominante la "elección"[308]. El Sumario completaba la idea, al recordar con ironía que la sociedad había quedado al margen de la elección:

> El hecho de que la elección (…) se decida en los altos niveles de gobierno, es un claro ejemplo de que las autoridades son quienes deben marcar el camino a sus gobernados. No se puede empezar un proceso eleccionario por abajo. La gente, poco acostumbrada ahora al mecanismo legal y al movimiento anatómico de colocar un voto en una urna, tiene que ir tomando contacto gradualmente con ese asunto. Una cosa es que voten tres y otra muy distinta es que, de repente, millones de personas se arrebaten ante un colegio papeleta en mano. No. Hay que esperar. Piano, piano, guitarra, guitarra, viola viola (H nº 43, sep. 1980: 19).

HUM® insistió en señalar la exclusión política de la ciudadanía. La realización del Censo nacional y la celebración de elecciones presidenciales en Estados Unidos a fines de 1980 motivaron la reflexión irónica y la risa satírica. HUM® politizó el Censo al reclamar mayor profundidad en las preguntas. Los editores de HUM® expresaron la frustración y el desencanto que sentían:

> la gente vio irse al censista con menos datos de los que uno aporta para hacerse socio de un club (...). Cuando, en realidad, lo que se quería era responder más. En suma, había *ganas de decir*, 'Aprovechemos ahora que preguntan'. El censista en casa era una peculiar oportunidad de "diálogo", del que la gente está ansiosa pero impedida. Era –bien que muy simbólica, lejana y ocasional– una representación del gobierno. (...) Y todos nos quedamos con ganas de que se supiera (...) quiénes somos, cómo vivimos, qué esperamos (H nº 45, oct. 1980: 3).

Explicitar el malestar en torno a la exclusión política y remarcar la distancia entre las autoridades y la sociedad civil cuando el Proceso acabada de nombrar al sucesor de Videla era un modo de presionar a Viola. HUM® se erigía en representación de los que tenían "ganas de decir", ganas de opinar y de participar.

La crítica que HUM® hizo del Proceso y al militarismo de las Fuerzas Armadas quedaba atenuada por las reflexiones del historiador Félix Luna[309] quien legitimó los golpes de Estado, al entenderlos como:

> acomodamientos necesarios dentro del proceso político muy complicado, que viene de antes y que ha tenido factores agravantes con gobiernos caóticos, con situaciones límites,

[308] *The Buenos Aires Herald* ya había abordado desde su editorial las cuestiones planteadas por HUM®: "la mayoría da por descontado que el general Jorge Rafael Videla será sucedido por el general Roberto Viola (…) aún cuando el puñado de militares responsables escogiera a otro, la opinión del hombre de la calle no habría incidido para nada en la decisión. Los argentinos parecen haberse resignado a ser gobernados por personas distantes que son indiferentes respecto de sus exigencias" y luego agregaba, "la mayoría se siente tan desencantada con respecto a los políticos civiles como con los militares; sin vislumbrar ninguna alternativa en el horizonte" (*TBAH*, 31/08/1980 en Neilson, 2001: 174-175).

[309] Felix Luna (1925-2009) fue fundador y director de la revista de divulgación *Todo es Historia*. Mona Moncalvillo lo presentó de la siguiente manera: "Es historiador pero rechaza tanto la corriente liberal como el revisionismo. Ha escrito para grandes masas, eludiendo la erudición y el acartonamiento y acercando la historia a lo popular, pero no es peronista. En realidad, no milita en ningún 'ismo', aunque alguna vez se enroló en el radicalismo y coincidió después con Frondizi" (H nº 43, sep. 1981:52).

> con gobernantes que han ido más allá de donde debieron ir y también con el fenómeno peronista que evidentemente es un fenómeno (…) difícil de entender y difícil de asumir y que, de algún modo, –y no estoy criticando– perturbó la vida política del país de 1940 en adelante (H nº 43, sep. 1980: 57).

Para Luna, los militares aparecían asociados al "orden" y la "civilización" en cambio el peronismo era el "desorden", el "caos" y la "barbarie". Moncalvillo al presentarlo advirtió al lector sobre las declaraciones "provocativas" de Luna: "Se puede disentir con Luna, o cuestionar algunos enfoques sobre temas claves y en particular en lo que usted podrá pensar que se queda a mitad de camino" (H nº 43, sep. 1980: 52) [Véase Lámina 43 en Anexo 3]. El antiperonismo exacerbado de Luna que lo llevó a atribuirle el origen de la violencia política a Eva Perón[310], seguramente disgustó a más de un lector pero compensaba la crítica de HUM® al radicalismo. Si los principales responsables de HUM® podían acordar con Luna en esto último, es difícil que estuvieran de acuerdo en su concepción de los militares.

6. HUM® contra la "mediocridad cultural"

El fin definitivo de cualquier ilusión aperturista permitió que los temas culturales cobraran relevancia. A mediados de 1980, texto e imagen sintetizan una reflexión tributaria de aquella esbozada por Walsh en su artículo de *Clarín*. A lo largo de 1980, la lucha que HUM® había decidido encarar contra la censura fue retomada y profundizada al abordar el problema de la mediocridad cultural. De este modo, en la revista quedó definida una lucha simbólica en el plano estrictamente cultural que tenía dos oponentes, por un lado, la censura encarnada en el poder del Estado y su complemento, la autocensura de los civiles que no estaban dispuestos a provocar al poder; y por otro, a los "integrados-integrados" del campo cultural que encarnaban la "mediocridad cultural". Censura y mediocridad se convirtieron en los blancos de la sátira y la reflexión seria. Estos dos contrincantes representaron para HUM® el "Apocalipsis" de la cultura argentina, la catástrofe frente a la cual la revista daría consuelo a sus lectores y a un sector entre sus pares al presentarse como un espacio cultural superior, en el cual la seriedad no solemne, la tolerancia y la libertad eran ejercidas.

[310] Luna definió al peronismo como "un fenómeno irracional" aunque, aclaró en un principio apareció "como algo renovador, positivo, progresista" (H nº 43, sep.1980: 55) y le adjudicó a Eva Perón el inicio de la violencia política, ella "dejó una nota de intolerancia, de fanatismo (…) No me gusta que el adversario político se lo amenace con la horca, ni con matarlo, ni que se le diga que hasta el último ladrillo va a ser peronista en este país" (H nº 43, sep. 1980: 57).

La serie de notas "Los Violadores de la cultura" de Miguel Grinberg, Norberto Firpo y Juan Sasturain[311], el extenso debate "La mediocridad es algo serio" organizado por la revista en la cual participaron, entre otros, los escritores Jorge Asís y Aída Bortnik y el periodista y locutor Enrique Alejandro Manzini y los reportajes realizados por Mona Moncalvillo fueron las instancias en las cuales se articularon los sentimientos de malestar que generaba el estado de la cultura. Las reflexiones vertidas en las distintas notas retomaban a grandes rasgos el diagnóstico ofrecido por María Elena Walsh el año anterior. La censura y los censores fueron calificados como "retrógrados", "arbitrarios", "paternalistas" e "ignorantes". Pero si bien se reconoce el perjuicio que ésta ocasionaba, no se la consideraba la única ni la peor causa del estado de la cultura. La censura no era "un invento argentino" (H nº 37, jun. 1980: 43) ni era una práctica exclusiva de aquellos años. Según Grinberg y Bortnik, se había convertido en una excusa detrás de la cual muchos se escudaban. Como decía Bortnik, "hay muchas menos cosas que no pueden expresarse, pero también hay cosas que no se expresan por falta de talento" (H nº 40, ago. 1980: 32). Y la falta de talento se debía al imperio de los mediocres porque no sólo "hay mediocres en todas las áreas" sino que "están ganando la carrera".

La "mediocracia", como la definió Asís (H nº 40, abr. 1980: 30), se debía a la ausencia de alternativas "serias", de calidad[312]. Como planteó sintéticamente Grinberg, "se cruzaron dos especies funestas: la del **controlador** de malos pensamientos (…) y la del mediocre que se convirtió en protagonista en ausencia del individuo talentoso" (H nº 35, may. 1988: 34). Para Grinberg esa ausencia se debía a la "fuga de cerebros", al exilio por motivos económicos y laborales, así como también a que "La inteligencia, la imaginación y el talento son aquí **sospechosos.** El acto de **disentir** es tomado como agresión imperdonable. Entonces, **por las dudas**, instauran el imperio de la puerilidad. (…) Lo que primero se fomenta en esta gimnasia es el conformismo, madre fecunda de la mediocridad" (Ídem). También fomentaba la mediocridad el predominio de una producción cultural guiada por la ganancia económica, "cuando un ejecutivo de televisión o de cine o el productor de una película tratan como si el primer objetivo de lo que hace uno es vender, es cuando todo se va al demonio", explicaba Bortnik (H nº 40, abr. 1980: 29). Para Firpo, las causas de la mediocridad eran la subestimación del lector, priorizar el lucro económico o producir meros vehículos de evasión y sobre todo, la

[311] Estas notas generaron una reacción positiva en los lectores los cuales enviaron cartas diciendo que se sentían identificados con lo expresado por los columnistas.

[312] Aída Borntik sostenía lo mismo, el problema era que no había "otras cosas; que tienda a desaparecer lo que no se parezca a la mediocridad. Hay muchos teleteatros parecidos a los malos que se hacían hace 20 años, pero no hay ninguno parecido a los buenos que también se hacían. (…) Cada vez hay menos formas de expresión que salgan de esta mediocridad, y esto –además de un síntoma- es la enfermedad misma (H nº 40, ago. 1980: 30).

autocensura y las actitudes complacientes hacia el poder. Firpo reprochó a los editores gráficos haberse amoldado acríticamente a la censura:

> Aun cuando no impera ningún canon específico de censura oficial, existe una suerte de consenso en el sentido de que más vale no irritar al Poder, expresando críticas o concediendo espacios a entrevistados supuestamente antipáticos al gobierno […] Sometidas a estas consignas, las revistas subestiman a su público, sucumben a la mediocridad (H n° 36 jun. 1980: 33-34).

La mediocridad era entendida como un fenómeno social, opuesto a la creatividad, como "una actitud frente a la vida" asociada a valores como el oportunismo, la frivolidad, el "curro", el privilegio exclusivo del lucro económico (H nº 40, ago. 1980). La cultura "mediocre" no contribuía "al esclarecimiento de las ideas" ni a "orientar fundamentos éticos y gustos estéticos" y había vuelto "prescindibles" e "indeseables" a los "buenos" periodistas (Firpo, H nº 36, jun. 1980: 34). Esta concepción "apocalíptica" sobre el estado del campo cultural y mediático tenía la particularidad de no poner en tela de juicio la masividad de la cultura. No era el carácter masivo de la cultura lo que había derivado en esta catástrofe. Por eso, la propuesta de Bortnik era generar cambios desde adentro del sistema, había que "ocupar espacios" en la televisión, el cine, etc. La "mediocridad" se combatía, según Asís, con tolerancia, liberta, democracia (H nº 40, ago. 1980) –los valores que HUM® levantó como bandera- y, según Bortnik, sin traicionarse a uno mismo (Ídem).

La portada de HUM® de septiembre de 1980 tradujo en imagen y en risa satírica la crítica a la autocensura y a la mediocridad. La caricatura mostraba a Isabel Sarli, Moria Casán y Adriana Salgueiro posando desnudas con las tiras negras tapando exageradamente sus partes impúdicas (H nº 42 sep. 1980: 1) [Véase Lámina 28 en Anexo 3]. HUM® se reía de "los desnudos, los espectáculos con destape y las revistas que publican fotos con las tiritas" (H nº 42, sep. 1980: 3). Y el remate era que *Radiolandia 2000* y *Siete Días* habían sido censuradas precisamente por publicar fotos con chicas semi-desnudas. HUM® se burló de ellas –como antes lo hizo de *Clarín*, *La Razón* y *La Nación*[313]-, del supuesto "destape" y de la censura a la vez que procuró evitar sumarse a la lista de censuradas al explicar que lo que ellos hacían era "un dibujo. No son fotos… esto no es nada ofensivo" (Ídem). Un *cartoon* de Colazo complementaba la real preocupación de HUM®, en él un hombre decía:

> Desde hace tiempo, los semanarios de actualidad se pelean por sacar chicas lindas y semidesnudas en las tapas, claro todos aprovechan el auge del destape para vender más

[313] En la sección "Nada se Pierde" se publicó "Delicias de la autocensura" en donde, con ilustraciones incluidas, comparaban y se burlaban de los "códigos de censura" de cada diario frente a la publicidad de espectáculos que no estaban dispuestos a rechazar. Así, llegaban a la "aterradora conclusión" que "la inteligencia human es limitada pero la estupidez no tiene límites" (H nº 37, jun. 1980: 5).

> ejemplares… y es allí cuando nos damos cuenta de que al talento, en este país, hace rato que se han olvidado de indexarlo… (H nº 42 sep. 1980: 3).

Imágenes sobre la censura también ilustraban la sección "Nada se pierde". Fueron realizadas por Fortín y mostraban grandes tijeras en manos de un censor o el pico de una gallina que ponía huevos de oro. Las tijeras, las tiritas negras y hombres con grandes y pesados anteojos fueron los símbolos predilectos para representar la censura [Véase Lámina 30 en Anexo 3]. Salvo las tiritas negras que remitían a la autocensura en la prensa, lo demás remitía al censor cinematográfico. Es que efectivamente la representación prototípica del censor se basó en la figura caricaturesca del censor más célebre: Miguel Paulino Tato. Por su parte, la representación visual de la mediocridad se sintetizó por un lado, con la censura o mutilación de la célebre estatua de Rodin, "El Pensador" [Véase Lámina 30 en Anexo 3] y por otro, en televisores que idiotizaban a los televidentes. La incorporación del color a la televisión en 1980 no fue acompañada por una renovación de los contenidos de la misma. Los humoristas apelaron a ese deseo en sus humoradas, el cual carecía de sustento real pero contribuía a ampliar y reforzar la sensación de hastío, frustración y desencanto que decían sentir [Véase Lámina 29 en anexo 3].

Como contraparte de la crítica y la sátira, HUM® ofreció a sus lectores la posibilidad de conocer a figuras de la cultura olvidadas, prohibidas o poco difundidas por los medios dominantes. Entre enero de 1980 y abril de 1981, entrevistó a treinta y dos hombres y mujeres vinculados de distinta manera y a partir de diversas disciplinas al mundo de la cultura. Los elegidos eran personalidades "serias", destacadas en su especialidad. A través de estos reportajes HUM® incursionó en el mundo de las artes plásticas con entrevistas a Marta Minujín, Jorge Romero Brest y Federico Manuel Peralta Ramos; en la literatura y el periodismo con los reportajes a Dalmiro Sáenz, Aída Bortnik e Isidoro Blaisten; en el teatro, el cine y la televisión a través de los reportajes a los actores Pepe Soriano, Luisina Brando, Marilina Ross, Cecilia Rossetto, Rina Morán, Juan Carlos Mesa, Enrique Pinti y Antonio Gasalla. Los dibujantes Hermenegildo Sábat y Jaime Perich fueron entrevistados así como también cantautores e interpretes como Eladia Blázquez, Enrique "Mono" Villegas, José Larralde, Horacio Ferrer; el mundo radial estuvo representado a través de Miguel Ángel Merellano y Enrique Alejandro Mancini. Como se vio, el historiador Félix Luna fue entrevistado en su carácter de intelectual. Y Moncalvillo también entrevistó a personalidades que pasaron o estaban en la función pública como César Magrini y Kive Staiff; o en la administración privada de la cultura, como fue el caso del empresario Héctor Cavallero.

En algunos casos, Moncalvillo tuvo que solicitar a los lectores tolerancia y flexibilidad para ampliar sus horizontes sin prejuicios frente a ciertos entrevistados. Un ejemplo fue el reportaje a la artista plástica Marta Minujín para quien Moncalvillo pidió: "aunque uno no comparta sus puntos de vista, debe respetar la vocación de adelantada que siempre ejerció" (H nº 26, ene. 1980: 46). No obstante, las cartas de lectores demuestran que no todos los lectores estaban dispuestos a ser "tolerantes" y comprensivos. Pero también hubo casos en los cuales la elección del entrevistado fue por cuenta de éstos, como fue el caso de Aída Bortnik. En todo caso, las cartas de lectores que felicitaban a la revista comenzaron a multiplicarse, destacándose en ellas el reconocimiento que éstos hacían del lugar que la revista estaba ocupando en sus vidas, un lector decía "considero que cumple una verdadera función social, especialmente en lo que respecta a opinar en forma comprometida y sin obsecuencias. Alguien tiene que decir las cosas que andan mal, y ustedes lo hacen con humor y calidad" (H nº 38, jul. 1980: 14).

Los reportajes de HUM® daban cuenta de un campo cultural que en los años sesenta había tenido un gran florecimiento pero desde mediados de los setenta "A lo mejor está medio muerto...", como Marta Minujin caracterizó la situación del arte argentino (H nº 26, ene. 1980: 50). Los entrevistados entraban en la gran categoría de los "talentos" que habían tenido que irse al exilio, al exilio interior, a otras profesiones, etc. Los reportajes presentaban distintos modos de sobrellevar la adversidad, no había una voz monofónica ni una única manera de hacer sino por el contrario, una pluralidad de puntos de vista, una heterogeneidad de modos de llevar adelante el quehacer cultural. Pero también en ellos se ofrecía a los lectores alternativas culturales desconocidas o poco conocidas y difundidas. Pese a la adversidad, estos reportajes transmitían cierta esperanza. Dejaban entrever que no todo había sido destruido y que había gente dispuesta a trabajar y a apostar nuevamente por la cultura argentina. La "mediocridad" podía ser combatida, HUM® demostraba que había personas capaces de hacer cultura "en serio". El limite que tenía la propuesta de HUM® era que quienes habían sido exponentes de la "cultura rebelde" y seguían vivos, aún no tenían acogida en las páginas de la revista. Recién la "apertura violista" ofrecería, como se verá, las condiciones de posibilidad para su ingreso.

7. La crisis económica y el adiós a Martínez de Hoz

En los siete meses que transcurrieron entre la designación de Viola como sucesor de Videla y la concreción del recambio presidencial en HUM® primó la sátira política protagonizada por ambos militares [Véase 31 en Anexo 3]. Los *cartoons* y caricaturas ofrecieron respuestas cómicas a la pregunta que circuló en la sociedad en aquellos largos meses:

¿continuidad o cambio? Por lo general, Videla quedó expuesto en sus diversos intentos por evitar que su sucesor pudiera llevar adelante cualquier intento de cambio de rumbo. Por su parte, Viola quedó ridiculizado en sus intentos por despenderse de su antecesor. Por su parte, la sociedad aparecía como una espectadora excluida de un juego que Cascioli en un momento caracterizó como infantil, invirtiendo de ese modo la dura sentencia paternalista que los militares le adjudicaron a la sociedad argentina –y que María Elena Walsh criticó en su artículo– por la cual ésta era inmadura (H nº 49, dic. 1980: 1).

Sin embargo, el avance de la crisis económica[314] y el descrédito en el cual estaba cayendo la gestión de Martínez de Hoz pusieron en primer plano la cuestión económica. Desde HUM®, Claudio Bazán buscó acentuar el desprestigio del ministro, atacó duramente las medidas adoptadas por el ministro y la campaña que llevó a cabo para recuperar apoyos. Martínez de Hoz fue caracterizado como el "*Robin Hood* al revés" al generalizar el Impuesto al Valor Agregado (IVA) a toda operación comercial y al aumentarlo al veintiuno por ciento (H nº 45, oct. 1980). Con esta medida el ministro quería complacer a los "quejosos empresarios". La publicidad oficial también estaba dirigida a revitalizar la maltrecha popularidad del equipo económico entre las clases dominantes locales (H nº 47, nov. 1980). No obstante, la visita del banquero estadounidense y amigo personal de Martínez de Hoz, David Rockefeller significó según Bazán "una ola de sinceridad [que] vino a terminar con la hipocresía" (H nº 46, nov. 1980: 29). Cascioli y otros humoristas reforzaron la idea con sus imágenes cómicas: eran los intereses del capital financiero internacional los que Martínez de Hoz defendía, y para ello debió aniquilar a la industria nacional [véase Lámina 31 en Anexo 3].

Una vez anunciado del alejamiento de Martínez de Hoz en marzo de 1981, HUM® a través de su columnista económico y de imágenes cómicas denunció el legado que éste dejaba a su sucesor y a la sociedad argentina. Para el columnista el legado "más terrible" de Martínez de Hoz era por un lado, la desconfianza que había provocado en la sociedad debido al poder que había concentrado en su persona y por no haber cumplido con el programa anunciado en abril de 1976, y por el otro, el "lugar que ha venido a ocupar la guita en nuestras vidas" (H nº 49 dic. 1980: 26). Esto, decía Bazán, era celebrado como un triunfo de la modernización por parte del sector privado y los tecnócratas liberales porque "por fin –dicen– se han dejado atrás

[314]De modo peculiar, Ángel sintetizó la crisis económica en una de sus entregas de su historieta "El Profesor Laposta" apelando a la metáfora del partido de fútbol. Había dos equipos y el Banco Central era el árbitro, lo que estaba en juego era el refinanciamiento de las deudas empresariales. Un equipo era el "Club de bancos" que representaba al capital financiero y especulativo cuyos jugadores eran las principales entidades bancarias nacionales y extranjeras y su hinchada los tecnócratas liberales. El otro equipo estaba formado por las empresas nacionales privadas y estatales y su hinchada eran los desarrollistas de *Clarín*, las dirigencias del MID y la UCR (H nº 46, nov, 1980: 92-93).

nociones burdas y primitivas como solidaridad social, generosidad y altruismo. Todo debe tener un precio de mercado para que la maquinaria social funcione aceitada y eficientemente"[315] (Ídem). Para Claudio Bazán, estas mutaciones en el modo de percibir y entender la modernización partían del error de creer que para obtener progreso y bienestar, "la producción es una grasada (…), mientras que lo moderno y piola está en el comercio, los bancos y las financieras" y en "que laburen los giles" (Ídem). Con bronca, Bazán exclamaba: "¡verso! (…) todo tiene un límite y en Argentina lo cruzamos hace rato" (H nº 49, dic. 1980: 26). Esta crítica se acompañaba con aquella dirigida a la formación económica de los tecnócratas. Bazán, como dos años antes Ácido Nítrico, los acusó de dogmáticos pero esta vez comparó a la Escuela de Chicago con la Iglesia Católica y a su mentor, Milton Friedman con el Papa (H nº 48, dic. 1980: 23-24). Además y en tanto economista de profesión, Bazán los acusó de haber transformado a la economía en una disciplina "odiosa y hermética, practicada como un culto cerrado por un selecto y refinado grupo de sacerdotes instruidos en el exterior" (Ídem).

A un mes de su alejamiento del cargo, el ministro que nunca había reconocido públicamente la crisis, anunció una devaluación sorpresiva del peso en un diez por ciento y la continuidad de la tablita cambiaria hasta agosto de ese año. Bazán no ocultó su indignación y expresamente, como nunca antes en la revista, levantó la voz para negarse a ser un "cómplice" del "silencio": "Al paciente hay que decirle la verdad y voy a hacerlo sin contemplaciones. Señoras y señores: nos estamos yendo vertiginosamente al diablo. (…) Y lo peor es que descendemos a las infernales profundidades sin mucho ruido, como con vaselina" (H nº 52, feb. 1981: 28-29). Y en sintonía a la sátira que venía desplegando la revista, desenmascaró a quienes ante el fracaso en la construcción de un nuevo orden económico y el recambio de autoridades nacionales: "con la mejor cara de piedra, sin pudor ni elegancia, (…) se apresuran a abandonar el barco que se hunde" (Ídem). Y a la clase media conformista le remarcó que "pareciera que de tanto escuchar al ministro proclamar su éxito… hubiera caído en una especie de sopor" (Ídem). Las autoridades del Proceso y buena parte de la sociedad eran responsables de la crisis y HUM® no hizo concesiones a la hora de señalar las responsabilidades sobre el estado de la economía nacional.

[315]La historieta "La Clínica del Dr. Cureta" realizada por Ceo y Meiji abordaban esta transformación en los valores en torno a la economía a partir de exaltar satíricamente el proceso de mercantilización del derecho a la salud. El personaje del Dr. Cureta encarnaba al empresario de la salud sin escrúpulos preocupado únicamente por hacer rentable su negocio, reducir gastos y optimizar ganancias.

CAPÍTULO 5

HUM® FRENTE A LOS INTENTOS DE RECOMPOSICION DEL PROCESO Y EL DESPERTAR DE LA SOCIEDAD CIVIL (1981-1983)

En marzo de 1981, el clima social era ambiguo. Coexistían deseos de cambio, orientados por los valores de libertad y justicia, con una generalizada desconfianza y pesimismo sobre las reales posibilidades de su concreción. La imagen de "blando" que había presentado el general Roberto Viola y la designación de Lorenzo Sigaut, adversario de Martínez de Hoz, como ministro de economía abonaron la esperanza que tenía buena parte de la sociedad de que el Proceso se distendiera y que la transición democrática se pusiera en marcha con vistas a 1984, fecha de culminación de su mandato. Las dudas en torno a las "buenas intenciones" del sucesor de Videla se basaban en que éste también había asegurado fidelidad a las grandes líneas trazadas por el Proceso. A esto se sumaba el pesado legado dejado por Martínez de Hoz como Claudio Bazán había advertido hasta el cansancio desde HUM®.

Si el Proceso iniciaba una nueva etapa también lo hacía HUM®. Para la revista de Cascioli sería la de su mayor éxito. HUM® asistió a un acelerado proceso de consolidación en el mercado tanto como en el campo de la gran producción cultural, donde se había desplazado a una posición de mayor centralidad. En cambio, para el Proceso fue un período de reiterados y fallidos intentos de recomposición que derivaron, con la Guerra de Malvinas mediante, finalmente en su derrumbe. En otras palabras, mientras HUM® acumulaba cada vez más capital simbólico; el Proceso lo perdía. En el período que se extiende entre 1981 y 1983 las luchas simbólicas recrudecieron y se fueron articulando en torno a una confrontación más general a la vez que dicotómica: aquella disputada entre dictadura y democracia, entre militares y civiles. En ella HUM® asumió una postura "integrada-apocalíptica" ya que en un creciente proceso de politización de la cultura y de culturalización de la política; el concepto de "apocalíptico" tuvo su expresión política además de la cultural.

A continuación se analizan representaciones, discursos e imágenes, cómicos y serios, publicados en HUM® que aludieron y confrontaron a los proyectos de transformación social del Proceso como así también se refirieron a la irrupción de alternativas contrahegemónicas. El

capítulo consta de seis apartados, en el primero se analiza la presidencia del general Viola y las expectativas y la rápida desilusión que generó. En segundo lugar, se analizar la cultura en el período 1981-1983. La lucha contra la censura y la mediocridad que HUM® venía llevando adelante se vio acompañada por el surgimiento de alternativas contrahegemonicas, ante las cuales HUM® se mostró receptiva. En tercer lugar, se indaga en otra de las luchas históricas de HUM® aquella que tenía lugar en el campo económico. En cuarto lugar, se analizan las representaciones sobre el período comprendido entre el golpe palaciego que desplazó a Viola de la presidencia e instaló al sector "duro" de las Fuerzas Armadas. Se presta atención al posicionamiento de la revista frente a las nuevas autoridades procesistas. Luego, se aborda el la coyuntura de la Guerra de Malvinas y finalmente, la transición democrática.

1. HUM® bajo el régimen de Viola: entre las expectativas de cambio y la desilusión

HUM® recibió al flamante presidente con una caricatura de Cascioli que desenmascaró su magra base social. Ésta se conformada por Videla y por el *establishment* estadounidense encarnado en Ronald Regan, Henry Kissinger y David Rockefeller (H n° 55, mar. 1981: 1) [Véase Lámina 32 en Anexo 3]. Viuti completó la idea en un *cartoon* en el cual se revelaba el escaso apoyo popular que tenía Viola a la vez que representaba a una sociedad dividida en dos: quienes iban a saludarlo en el tradicional desfile de asunción presidencial y quienes mostraron indiferencia (H n° 54 mar. 1981: 9) [Véase Lámina 34 en Anexo 3]. HUM® no fue el único medio en dar cuenta de este estado de ánimo social, James Neilson lo expresó de modo más directo en su columna dominical de *The Buenos Aires Herald*[316].

La indiferencia social aludía a una generalización del proceso de migración del sentido depositado en el Proceso. El reportaje a Ernesto Sabato publicado por HUM® en esa fecha daba cuenta de los nuevos migrantes, en el sentido definido por De Certeau (2004). Si éste confirmaba y reforzaba el lugar central que la revista estaba ocupando en el campo cultural y mediático; también representaba la confluencia de los tímidos emigrados de antaño, representados por HUM®, y los nuevos emigrantes, destacados íconos de la cultura que se erigieron en vanguardia. Estos eran "las mentes más perspicaces, que ahora sobreactuaban en

[316]A una semana del inicio de la gestión de Viola, comentaba "El cambio de mando resultó ser [...] muy deprimente para los partícipes. El interés público fue virtualmente nulo. Un puñado de procesistas fieles y turistas asistieron (…) a dar la bienvenida al nuevo Presidente y despedirse del saliente. Pero el grueso de los presentes eran policías. […] El Proceso, que al iniciarse disfrutaba de mucho respaldo, se ha vuelto un asunto privado, y los dispuestos a apoyarlo en público cabrían en un departamento de dimensiones modestas" (*TBAH*, 5/04/1981 citado en Neilson, 2001:196).

la misma medida en que se habían sobreadaptado en los años previos" (Novaro y Palermo, 2003: 369). La efectividad de la migración que se llevaba a cabo implicaba, en parte, asumir ciertos errores y Sabato fue uno de los que, según Moncalvillo, los asumía "con feroz lucidez" (H nº 55, mar. 1981: 63). De este modo y sin ingenuidad, Moncalvillo le preguntó si recordaba qué había opinado con motivo del Campeonato Mundial de Fútbol en 1978 y Sabato respondió con una referencia explícita al olvido:

> Nos hizo olvidar –y todavía dura ese olvido– de los angustiosos, de los trágicos acontecimientos que hemos vivido en estos últimos tiempos. Cuando todos deberíamos hacer un gran acto de contrición, empezando por los responsables de los crímenes de uno y otro lado. Ahora mismo, **cuando el país se derrumba por los cuatro costados**, cuando nos estamos quedando sin nada, cuando se desmantela todo lo que con esfuerzo se levantó durante décadas, parece que el problema central fuera el señor Maradona (H nº 55, mar.1981: 64. Resaltado mío)

Para Novaro y Palermo, la referencia al olvido era "apropiada para sellar con la mayor comodidad el pacto con el pasado, imprescindible para que dichas vanguardias se colocaran en la perspectiva que exigían los nuevos tiempos: necesitaban recordar la respuesta que les gustaría haber dado en aquel entonces" (2003: 369).

Otras dos cuestiones son significativas del reportaje a Sabato ya que hacían a la estructura de sentimientos que caracterizaba a los "integrados-apocalípticos": su posición con respecto a la violencia política y su percepción sobre la coyuntura específica que se vivía. La primera cuestión se planteaba en un contexto marcado por las masivas detenciones a miembros de los organismos de derechos humanos[317], las cuales motivaron la extensa solicitada publicada en *Clarín*, mencionada en el capítulo anterior; y por las declaraciones de Viola que se mofaban de la posibilidad de investigar el papel de las Fuerzas Armadas en la "guerra sucia" (*TBAH*, 22/03/1981) a la vez que Harguindeguy reconocía que "como en toda guerra, hubo excesos" (*Clarín*, 26/03/1981). Sabato, por su parte, distinguió dos tipos de violencia política. Por un lado, la "rebelión armada", legítima cuando se trataba de luchar contra la tiranías como era el caso de Nicaragua y habían sido las guerras de independencia americanas de 1810; pero "**no debemos confundir esa clase legítima de rebelión con el terrorismo"** (H nº 55 mar. 1981: 66. Resaltado en el original). Y en Argentina, se habían desarrollado dos tipos de terrorismo: "terrorismo de izquierda" y el "terrorismo estatal" (Ídem), los "dos demonios" como luego

[317]En marzo, *Clarín* informó que nueve personas del Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) y setenta integrantes de Madres de Plaza de Mayo incluyendo a Hebe de Bonafini y Aurora Frascaroli fueron detenidas y luego liberadas. Para *The Buenos Aires Herald* la reacción mediática frente a los arrestos fue tenue ya que en ninguno de los principales diarios apareció en tapa (*TBAH*, 8/03/1981 citado por Neilson 2001:190). Unas semanas después, el periodista Manfred Schönfeld reclamó por el paradero de los desaparecidos desde el diario *La Prensa* (*LP*, 24/03/1981).

serían conocidos. En todo caso, aquello que en 1979 se entendía como "terrorismo de derecha" y como tal, perpetrado por sujetos ajenos a las Fuerzas Armadas; en 1981 pasó a definirse como "terrorismo de Estado", siendo esta institución la responsable.

El ejemplo de las Brigadas Rojas en Italia fue utilizado por Sabato para denostar al "terrorismo de izquierda" por ser unos "arrogantes paranoicos" y "un grupito de hijos de grandes burgueses y hasta de aristócratas, [que invoca] la representación del proletariado" (H nº 55 mar. 1981: 66 ídem), y para sostener que el "único" modo de combatir a las organizaciones guerrilleras era con la ley "**Pero si se abandona este principio de la ley, si el crimen del terrorismo se responde con el crimen del terrorismo estatal, ha triunfado el terrorismo"** (H nº 55 mar. 1981: 66. Resaltado en el original). De este modo más que discrepar con el diagnóstico de la "amenaza terrorista" ofrecido por las Fuerzas Armadas argentinas en 1976; Sabato se oponía al modo en que éstas habían decidido ponerle fin.

El rechazo al "terrorismo de Estado" se sustentaba en un argumento humanista que tendría un gran peso en la legitimación de sus víctimas, los "desaparecidos", y de quienes reclamaban por ellos. Sabato aparecía encabezando "una lucha donde un aparente agnosticismo, desaparece en el intento febril de sacralizar al ser humano" (H n º 55, mar. 1981: 62). Restituirle al ser humano su carácter sagrado era el modo de restituirle sus derechos, de convertirlo, como diría Hanna Arendt, en un ser con derecho a tener derechos. De este modo, los "subversivos-terroristas" no sólo recuperaban la condición de seres humanos sino también de sujetos de derechos que la dictadura militar les había arrebatado, con lo cual se legitimaba el modo de combatir a la "subversión" por medio de la justicia. En una sociedad cuyo umbral de tolerancia hacia la muerte violenta era sumamente amplio producto de más de una década en la cual sus problemas políticos se expresaron y resolvieron de modo violento y bajo el imperio de una lógica política amigo-enemigo que se resolvía con la muerte del segundo; la prédica humanista de Sabato cobraba ribetes interesantes. Ésta aludía a cambios en la sensibilidad social los cuales se fueron acoplando con los discursos de los organismos de derechos humanos. De este modo se intensificó y legitimó el proceso de humanización (y despolitización) de las victimas del terrorismo de Estado.

En cuanto a la percepción general que Sabato tenía de la coyuntura, HUM® no podía estar más de acuerdo, de hecho lo citó en su anuncio publicitario de *Clarín* [Véase Lámina 34 en Anexo 3]. Una versión sintética de la misma fue la respuesta que el escritor le dio a la pregunta de Moncalvillo sobre si creía que el país estaban viviendo un "Apocalipsis": "Si no lo es se parece bastante…" (H nº 55 mar. 1981: 69). A la imagen de "derrumbamiento" del país que dio Sabato se sumó la de una sociedad "que se está cayendo a pedazos" de Martha

Mercader, también entrevistada por Moncalvillo (H nº 57, abr. 1981: 63). Por su parte, *The Buenos Aires Herald* sostenía "El país sigue deslizándose hacia el abismo turbulento" (*TBAH*, 28/06/1981 en Neilson, 2008: 203). Esta percepción de la realidad no involucraba sólo a los sujetos de la cultura, meses más tarde se generalizó y fue el argumento para convocar a la estructuración de una alternativa civil y partidaria al Proceso. En efecto, la Multipartidaria irrumpió en la escena política proclamando "Estamos al borde del derrumbe" (*LN*, 18/06/1981 en Quiroga, 2004: 240).

La sensación de catástrofe estuvo presente en todo el período comprendido entre 1981 y 1983 y se fue profundizando a niveles insospechados a medida que el tiempo pasaba y el Proceso no se mostraba capaz de revertir la situación. Uno de los momentos más críticos fue a fines de 1981 con la caída de Viola sin embargo, el "Apocalipsis" devino tras la derrota en la Guerra de Malvinas. En HUM®, el malestar de verse al borde de la catástrofe se condensó primero en sentimientos de dolor. Así, Moncalvillo describió el estado de ánimo de algunos de sus entrevistados[318] mientras desde el Sumario HUM® decía: "Nos duele la revista. (…) Ya van casi para tres años que la hacemos y esos años han sido de lucha y sufrimiento. (…) Pero hay mucho dolor por estos pagos. Hacer una revista luchando con la incomprensión de tanta gente puede llegar a doler hondo, a apretar sin piedad" (H nº 57, abr. 1981: 21). Rápidamente, ese dolor se transformó en "irritación". Norberto Firpo incentivó a dicha conversión y con "irritación" se refería, a partir de una palabra menos problemática para la censura, al inconformismo y a la rebeldía producto lógico, según explicaba, de la capacidad de raciocinio del hombre (H nº 57, abr. 1981: 17). Los sentimientos de bronca se articulaban con los de impotencia y frustración frente a una realidad que los sectores subalternos de la sociedad civil, excluidos de los ámbitos de toma de decisiones, no podían modificar.

HUM® intervino en esta coyuntura buscando ampliar los márgenes de lo posible. En este sentido, contribuyó a presionar primero, a Viola para que cumpla sus promesas; luego, a Galtieri para impedir el endurecimiento del régimen y finalmente, a Bignone para concretar el retorno a la democracia. En el primer caso, si percibía implícitamente que en 1981 se estaba ante la posibilidad de profundizar y ramificar aquella grieta en la coraza procesista que había habilitado su surgimiento en 1978; también, se preveía y temía la reacción del sector "duro" de las Fuerzas Armadas, el cual se oponía a cualquier gesto aperturista. Frente a las expectativas y promesas generadas por Viola, HUM® primero se mantuvo a la expectativa pero sin abandonar las luchas simbólicas que había declarado bajo el gobierno de Videla. De hecho, la

[318]Por ejemplo, Sabato fue presentado como quien "sufre" la realidad del país (H nº 55, abr. 1981: 62), mientras que a Mercader "le duele" la "verdad" del país (H n° 57, abr. 1981: 62).

rápida decepción que generó el violismo llevó a HUM® a la profundización de las mismas y el ascenso de los "duros" de las Fuerzas Armadas al poder, derivó en la declaración de otras.

2. HUM®, entre la censura y la reactivación del campo cultural

En 1981, la novedad fue el florecimiento de propuestas contrahegemónicas por parte de esa sociedad civil "dolorida" e "irritada", las cuales encontraron significativo eco en las páginas de HUM®. Las alternativas culturales que irrumpieron o que ya estaban pero que se masificaron ese año compartieron con HUM® por un lado, el hecho de desplegarse desde los márgenes del campo de la gran producción cultural; y por otro, la estructura de sentimientos que aquella difundía. De este modo, aquello que en HUM® comenzó como una asistemática estructura de sentimientos devino hacia 1981 en una posición alternativa a la dominante, la "integrada-apocalíptica", que se fue consolidando en los siguientes años al tiempo que se desmoronaba la dominación militar. HUM® se convirtió en un referente de esa nueva posición, fue un punto de convergencia y un medio de difusión de esas experiencias alternativas, a las cuales les transfirió su capital simbólico como así también sumó el que ellas le aportaban.

Bajo la nueva coyuntura, la censura fue reinterpretada. Mientras Walsh se había mostrado sorprendida por el "peligroso" parecido que había entre la Argentina y la España de Franco (*Clarín* 16/07/1979), Martha Mercader, quien sintetizó en HUM® la nueva percepción, decía con triste ironía "añorar" la censura franquista debido a que ésta:

> tenía cara, un poco truculenta, pero cara al fin (…) acá nadie sabe dónde está la censura, no tiene cara, pero está en todas partes… Y no es sólo la censura abierta, no, hay otro tipo de censura que está operando, la del miedo, y uno no sabe cuándo y quién va a salir con que esto no se puede decir porque es subversivo (H nº 57, abr. 1981: 67).

Esta interpretación que se adecuaba más a la realidad que se vivía bajo el Proceso que aquella descrita por Walsh, no estuvo acompañada por modificaciones en los repertorios iconográficos que los humoristas utilizaron para su representación visual sino por su denuncia recurrente expresadas en textos e imágenes cómicas, y por el reclamo de reglas precisas y estables. En las caricaturas de tapa, los *cartoons* y las notas se satirizaban y denostaban a los censores. La censura era representada como negadora del pensamiento y la creatividad. En la sección Picadillo Circo, surgió la subsección "Cortes & Confesión" con el propósito de registrar los principales cortes que sufrían las películas estrenadas en el país. Aunque, como con triste ironía decía Aníbal Vinelli, "el problema no es tanto saber dónde están los cortes sino dónde no están. Porque aquí no se salva nadie, o casi nadie: la excepción es cierto cine argentino 'positivo',

'puro' (…) inodoro e insípido" (H nº 62, jul. 1981: 83). HUM® no era el único medio que avanzaba en este sentido, en mayo de ese año *Clarín* publicó en la tapa de la sección espectáculos los nombres de las películas que no se podían ver[319].

La censura cinematográfica se había transformado en una "pesadilla"[320] y su denuncia no sólo iba dirigida al Estado por su indiferencia sino también hacia la "complicidad" de las distribuidoras y de los exhibidores y el silencio de mayor parte de la crítica (H nº 60, jun. 1981: 92) [Véase Lámina 35 en Anexo 3]. Todo esto conformaba "este nefasto cortejo hacia el Vacío que caminamos sin ganas, entre el horror de ir creando cada vez menos y el horror de que nos pauten los pensamientos" (H nº 63, jul. 1981: 73). Se combatía la censura junto a la "mediocridad" y se exaltaba el cine serio que ese año resurgía de la mano de Adolfo Aristarain y Héctor Olivera. Moncalvillo entrevistó a Olivera[321] y al año siguiente continuó con reportajes al actor y director Lautaro Murúa y al actor Héctor Alterio, quienes en su momento habían abandonado el país amenazados por la Triple A y en 1982 volvían a actuar en cine[322].

Pero más significativo (y escandaloso) fue el resurgimiento que tuvo la escena teatral porteña. Si el estreno en el país de *La Señorita de Tacna* del escritor peruano Mario Vargas Llosa fue uno de los indicadores del retorno del teatro serio a las principales salas porteñas; Teatro Abierto se convirtió en el símbolo de la resistencia cultural desde la dramaturgia. El estreno de la obra de Vargas Llosa motivó por un lado, los reportajes de Mona Moncalvillo a su autor, cuya novela *La tía Julia y el escribidor* había sido prohibida por un decreto de Harguindeguy en 1978[323], y a su actriz protagónica, Norma Aleandro. En ambos casos se trataba de sujetos del campo cultural considerados serios y de este modo afines a la concepción "integrada-apocalíptica" de la cultura de HUM® pero el caso de Vargas Llosa tenía el plus de ser un exponente de quienes migraban de izquierda a derecha en el arco de las opciones

[319]Ya había habido un antecedente en el mismo diario en 1979, en la nota "El cine que no podemos" (*Clarín,* 2/09/1979 en Blaustein y Zubieta, 1998: 402).

[320]Era una pesadilla para los espectadores también para el censor, como lo sugirió el *cartoon* de Sanzol en el cual la pesadilla del censor era verse como Gulliver, capturado por los habitantes de Lilliput, pequeños hombres, todos desnudos que lo ataban al piso con rollos de celuloide (H nº 60, jun. 1981: 83).

[321] Olivera representaba a los migrantes, en el sentido de De Certeu (2004), de la industria cinematográfica, con su productora Aries Cinematográfica, el director de *La Patagonia Rebelde* (1974) volvía al cine serio y "comprometido" en 1981 como productor de *Tiempo de Revancha,* dirigida por Adolfo Aristarain; y le seguirían *Últimos días de la víctima* y *Plata Dulce* en 1982 y *No habrá más penas ni olvido* en 1983. Federico Luppi fue el actor fetiche de estas producciones.

[322] Como explicó Alterio "Paradójicamente, puedo hacer cine, siendo que las dos áreas dependen del Estado, porque los canales son oficiales y el dinero para los préstamos de las películas lo da el Instituto Cinematográfico. Concretamente, no puedo hacer televisión, pero sí cine, y con eso ya están cubiertas mis necesidades profesionales y anímicas" (H nº 77, mar. 1982: 73)

[323] Entre los motivos de la censura estaban los comentarios peyorativos del protagonista de la novela hacia la Argentina. Albino Gómez en *Clarín* y James Neilson en *The Buenos Aires Herald* criticaron y descalificaron en aquel entonces el decreto de prohibición. Para mayor información, Véase Invernizzi y Gociol (2002: 327-335).

políticas. Sin embargo, Moncalvillo optó por restarle trascendencia a dicha mutación: "sus ideas políticas no han variado en lo esencial; siempre rechazó las injusticias sociales y defendió la libertad, la democracia y el derechos de las minorías. Reniega de los (…) regímenes totalitarios" (H nº 61, jun. 1981: 71). Por otro lado, la sátira en torno a la autocensura y el "revuelo pueblerino" que generó el desnudo de Camila Perissé en la obra, el cual era un indicador, según HUM®, "lo atrasados que andamos en materia de sencillos regodeos visuales y de lo adelantados que andamos en cuestiones de censura" (H nº 61, jun. 1981: 21).

La experiencia teatral más importante fue Teatro Abierto. Esta consistió en la puesta en escena, a lo largo de siete días, de veintiuna obras en las cuales autores, directores, actores, escenógrafos, iluminadores, asistentes, coreógrafos, técnicos, etc. trabajaron gratis[324]. Iniciada el 28 de julio de 1981, tuvo gran recepción del público que llenó las salas del Teatro del Picadero hasta que fue incendiado en la madrugada del 6 de agosto. Como sostienen Novaro y Palermo, "lo que podría haber quedado limitado a una expresión cultural de y para minorías (aunque no insignificantes), se convirtió de repente en un episodio de resonancia nacional" (2003: 393) y en un duro golpe a Viola, quien "debió admitir su impotencia para evitar que esas cosas se sucedieran" (Ídem). En HUM®, el reportaje a un "olvidado", "excluido" y "prohibido" como era el actor Carlos Carella en mayo de 1981 ofició de introducción a lo que Teatro Abierto significaba para el mundo del teatro. En su reportaje quedó plasmado el estado del campo de las artes dramáticas: la ausencia de público, el cierre de salas, la calidad de las obras en cartel; el retraimiento a las "catacumbas" que puso fin a la masividad del teatro de antaño y el predominio de un teatro elitista y un "teatro televisivo" siendo que "en el medio hay una franja que nadie cubre" (H nº 58, may. 1981: 66).

Tras el incendio HUM® publicó "El fuego de la cultura" donde Jorge Garayoa por un lado, hizo una crónica del atentado incendiario y evaluó las posibles causas del incendio. Por otro, explicó, con ironía, el espíritu del ciclo teatral, se trababa del intento "muy egoísta de colaborar con el teatro nacional, de ayudarlo a crecer, de sacudir la modorra de la creación y de ver si se podía encontrar alguna nueva forma de producir teatro" (H nº 65, sep. 1981: 88). Finalmente, aludió a la conferencia de prensa[325] y a las adhesiones que recibió de personalidades de la talla de Ernesto Sabato, Jorge Luis Borges. Además, sobresalió la de Alejandro Romay, figura central de la escena televisiva y teatral, representante de los

[324] Algunos de los que participaron de Teatro Abierto fueron: Osvaldo Dragún, Roberto Cossa, Jorge Rivera López, Luis Brandoni, Pepe Soriano, Ricardo Halac, Griselda Gambaro, Roberto Cossa, Eduardo Pavlovsky, Cipe Lincovsky.

[325] Allí se explicó que se había decidido dar continuidad al ciclo y dieciséis teatros ofrecieron sus salas. De ellas se eligió la del Tabarís.

"integrados-integrados", quien ofreció su teatro El Nacional y explicó "Les tengo mucha aversión a los incendios de los teatros" (en H nº 65, sep. 1981: 88).

En los números siguientes de HUM® el correo de lectores de HUM® dio cuenta del apoyo de los lectores hacia Teatro Abierto y condenaron el atentado; *cartoons* se burlaron de quienes están dispuestos a incendiar teatros y a tirar bombas de gamexane como fue la serie "Teatro Caliente" de Lawry (H nº 66, sep. 1981: 60-61) [Véase Lámina 36 en Anexo 3]; y en la sección Picadillo Circo, se procedió a analizar el contenido del ciclo. Esto último ameritó algunas aclaraciones como ser que "no se trata de cualquier obra (…) Lo más importante (…) reside en el fenómeno en sí mismo, en la unión de los individuos que juntan esfuerzos y talento en función de un objetivo digno, en la respuesta fervorosa del público que entiende la propuesta" (H nº 66, sep. 1981: 63) pero al mismo tiempo, decía Garayoa, no había que "exagerar", es decir, "no sería bueno para nadie adoptar una postura condescendiente a ultranza. Los errores hay que marcarlos, las pifiadas hay que decirlas, y que nadie se ofenda (…) los que estamos **en serio** a favor del buen teatro nacional lo sabemos" (Ídem. Resaltado mío). El ciclo fue reeditado en 1982, después de la Guerra de Malvinas y en 1983 bajo el lema "gana la calle" y HUM® se hizo eco del mismo. En 1982, la sección "Picadillo Circo" registró la polémica entre Pacho O`Donnell y Roberto Cossa porque "aquí la posibilidad de opinar es tan abierta como aquel ciclo" (H nº 96, dic. 1982: 53). Este conflicto puso en evidencia las crisis y limitaciones de las experiencias contrahegemónicas como así también el nuevo escenario político creado tras la derrota en Malvinas.

O`Donnell, cuya obra no fue elegida por el jurado, opinó con dureza sobre la segunda edición del ciclo. Las críticas apuntaron a la organización, a aspectos estrictos de las artes dramáticas (como era el privilegio del teatro naturalista-realista por sobre el experimental), a la calidad de las obras elegidas –al punto de decir, que aburrió–, pero sobre todo se refirió a la "degeneración" o "muerte" y a la politización (de carácter peronista) de la propuesta. Según O'Donnell, varios de sus fundadores habían claudicado a la ética de Teatro Abierto al avalar la comercialización de las obras, lo cual era equiparado a las llamas que habían quemado al Teatro El Picadero. También denunciaba, aunque sin dar nombres, que "Teatro Abierto ha sido utilizado por algunos para promocionarse ávidamente y eficazmente" (H nº 95, dic. 1982: 53). Para O'Donnell, Teatro Abierto "tendrá sentido sólo si opera como un revulsivo social suficientemente potente como para que ilumine un teatro nuestro al que no le queda otra alternativa que mejorar, crecer y cambiar, porque nuestro infortunado país así lo exige. Sólo así se justificará su supervivencia" (Ídem).

Roberto Cossa respondió con indignación a las acusaciones y desacreditó y acusó reactuar de mala fe a O`Donnell. Cossa reconoció debilidades artísticas y errores organizativos pero sostuvo que "está más viva que nunca la ética de Teatro Abierto, aquélla que se transmitió como un ejemplo a un país corroído por el individualismo y la especulación" (H nº 96, dic 1982: 54) y aclaró que "Teatro Abierto mantiene su independencia de toda ortodoxia artística y política" (Ídem). Finalmente, después de reivindicar a la democracia y reconocer que "vivimos en un país de escépticos. (…) Nos golpearon en lo mejor que tiene el hombre, su fe en los demás, su sentido de la solidaridad"; reflexionaba "Hasta hace muy poco, todos teníamos conciencia de quien era el enemigo. Temo que estemos empezando a confundiros. Es muy común que se odie más al hereje que al verdadero enemigo. (…) Yo, por el momento, tengo en claro quiénes son los verdaderos enemigos de Teatro Abierto" (Ídem).

La sección reportajes también difundió la experiencia de Teatro Abierto y la situación general del teatro nacional con entrevistas a los actores Cipe Lincovsky, Jorge Rivera López, Carlos Giménez, Ulises Dumont, Inda Ledesma Bárbara Mujica y los autores y directores Juan Carlos Gené, Griselda Gambaro, Roberto Cossa, Carlos Gorostiza (quien como Alterio, podía trabajar en teatro pero no en televisión). Se trataba como en el caso del cine, de figuras destacadas de las artes dramáticas que estaban retornando al país y a los escenarios porteños después de largos exilios para trabajar aunque no siempre la censura o prohibición que recaía sobre ellos estuviese totalmente levantada. HUM® fue un modo de reencontrarse con su público, contar lo que habían vivido, sus experiencias en el exterior y sus planes a futuro.

El campo de la música también asistió a su recuperación. Dos fenómenos, el rock y la música popular, atrajeron la atención de HUM® de modo especial. Como con el teatro, las expresiones marginales de la música también enfrentaban la censura y autocensura que impedía la difusión mediática de canciones[326], intérpretes, etc., tenían dificultades para conseguir espacios para que los grupos se presentaran en público y productores dispuestos a editarlos. Desde "Las Páginas de Gloria", HUM® acompañó y contribuyó al proceso de masificación del rock que tuvo lugar ese año. Las notas de Gloria Guerrero tenían el mismo espíritu crítico y no condescendiente que las de Jorge Garayoa sobre Teatro Abierto. Las crónicas de los recitales incluían lo que sucedía sobre el escenario y fuera de éste, en particular, las habituales *razzias* policiales que daban cuenta del clima represivo en el cual aún vivía el rock nacional. Los

[326]Para Gloria Guerrero, el ¡piip! que interrumpe la frase "no tenía hue…" en la canción Peperina "queda tan fuera de lugar… Existen modos de burlar la tijera. 'No tenía cuerpos de forma esférica, esferoidal u oval para la oficina' suena muchísimo más digno".

cartoons invitaban a esos jóvenes a reírse de sí mismos y a los adultos a reírse de aquellos, abordando la tensión generacional que este tipo de música generaba.

La masificación el rock implicó que nuevas generaciones fueran atraídas por este tipo de música. La presencia de jóvenes que no habían vivido los sesenta y principios de los setenta en los recitales de Luis A. Spinetta o de Moris y cantaran todas sus canciones fueron fenómenos que sorprendieron a los músicos y a la reportera[327]. El año estuvo marcado por el éxito de Serú Girán con su tercer disco *Peperina*, como decía Charly García: "A todo el mundo le va mal, todos tienen pálidas, nosotros sin embargo, metemos cada vez más gente en Obras" y notaba que a sus recitales "no van sólo los roqueros, va cualquiera… Van los pibes que manejan taxis, va la gente de Barrio Norte, van los de Avellaneda, hay algo que los unifica a todos" (H nº 68 sep. 1981: 95). Gloria Guerrero no sólo le dio espacio a los músicos ya consagrados del género sino que también difundió a músicos y grupos del interior del país, a los recién iniciados, a quienes volvían al país después años de estar afuera como fue el caso de Moris, Piero, entre otros. En 1982, León Gieco y Miguel Cantilo fueron entrevistados por Mona Moncalvillo. El rock salía de "Las páginas de Gloria" e ingresaba en la sección "seria" y de consagración por excelencia de la revista que era la de los reportajes.

La música popular ingresó en las páginas de HUM® especialmente a través de la sección reportajes[328]. Entre marzo de 1981 y diciembre, se publicaron reportajes a Osvaldo Pugliese, Manolo Juárez, Juan José García Caffi (fundador del Cuarteto Zupay), Atahualpa Yupanqui, Antonio Tarragó Ros, José Luis Castiñeira de Dios, Damián José Sánchez (director del grupo mendocino Markama), Alfredo Zitarrosa, Víctor Heredia, Leda Valladares, El "Chango" Farías Gómez, Daniel Viglietti, Mercedes Sosa (en dos ocasiones) y César Isella. Muchos de ellos volvían al país después de largos años de exilio, de haber sufrido amenazas, de integrar listas negras, de ser censurados y prohibidos. HUM® los sacaba del ostracismo en el cual habían caído desde el imperio de la Triple A y luego, del Proceso.

Dos reportajes son particularmente representativos de los tiempos que se vivían en 1981 y lo que HUM® estaba dispuesta a hacer, los realizados a Joan Baez y a Mercedes Sosa. La cantante estadounidense y activista por la no violencia Joan Baez había venido por segunda vez de visita al país por sugerencia de Adolfo Pérez Esquivel, fundador del Servicio de Paz y

[327]Gloria Guerrero interpelaba a Spinetta al decir: "La gente que te aplaudía (…) Tienen diecisiete años. Van al colegio. Se copian. Cómo han hecho para conseguir *Desatormentándonos* [el disco debut de Pescado Rabioso en 1972] y cantar con vos, es un misterio. Pero lo han conseguido. Es una buena" (H nº 59 abr. 1981: 70). Por su parte, Charly García al aludir al público que del recital de Serú Girán decía: "El domingo, el camarín al final parecía un kindergarten" (H nº 68 sep. 1981: 94).

[328]En esta misma fecha HUM® organizó el Primer Encuentro de Música Popular, el cual será analizado en el próximo capítulo.

Justicia (SERPAJ) y Premio Nobel de la Paz en 1980. Si bien desde 1977, pesaba la prohibición de difundir varios de sus temas por radio y televisión (Circular nº 13, COMFER en Marchini, 2008: 451), fue la relación de Baez con Pérez Esquivel la que impidió que sus propósitos musicales de tocar en vivo no se cumplieran. En medio de amenazas y atentados, la cantante se reunió con los referentes de los distintos organismos de derechos humanos[329] ante quienes expresó su preocupación por los desaparecidos y detenidos argentinos, y su interés por "interiorizarme de la situación". Sin embargo, una prohibición implícita más el miedo de los empresarios impidió que subiera a algún escenario[330].

Mientras los diarios *Clarín* y *The Buenos Aires Herald* publicaron crónicas de los accidentados pasos de Baez por Buenos Aires; HUM® asumió el desafío y fue la única publicación que la entrevistó. Al respecto, Moncalvillo señaló "Para muchos, entrevistarla era 'peligroso' pues se trataba de un 'fierro ardiendo', políticamente hablando. Fui a verla. (…) Creo que para opinar es necesario conocer hechos y expresiones (…) Mi tarea era acercar las repuestas de Joan Baez a los lectores de HUM®" (H nº 60, jun. 1981: 71). Como con Vargas Llosa, reapareció el problema del "etiquetamiento", en el caso de Baez se trataba de si era comunista o agente de la CIA. Al respecto, Moncalvillo decía "cada cual tiene el derecho a sacar sus propias conclusiones. Yo pienso que hay mucha gente que no es ni una ni otra cosa, y que también hubo –y hay quienes fueron las dos cosas juntas" (H nº 60, jun. 1981: 71-72).

Algo similar ocurrió con Mercedes Sosa. Después de tres años, Mercedes Sosa volvió al país pero lo hizo tan sólo por tres días, se trataba de una visita y no iba a cantar en público. HUM® fue la única publicación que la entrevistó y el reportaje se publicó en octubre de 1981. Al igual que con Joan Baez y tantos otros músicos, tenía canciones y álbumes prohibidos pero una prohibición tácita se traducía en el "desinterés" de los empresarios del medio en producir su show. En la radio, sus interpretaciones de temas clásicos como "Luna tucumana" u otros no comprometidos comenzaron a difundirse gracias a quienes, como Hugo Guerrero Marthinietz, desafiando a la censura, la sacaron del ostracismo al animarse a programarlos (Marchini, 2008: 298).

En HUM®, Mercedes Sosa explicó qué debió abandonar el país porque "Estoy prohibida" y que ese alejamiento le produjo una enorme tristeza, "El cantante es el que más sufre el exilio. (…) me voy a sentir bien solamente cuando viva en mi patria. (…) Mi lugar está acá. Allá [en España] vivo en tránsito y esperando el momento de cantar aquí. No sé por qué

[329]Aunque debió desistir de participar en la ronda que las Madres de Plaza de Mayo realizaban todos los jueves en torno a la pirámide.
[330]Para un relato más detallado del paso de Joan Baez por Buenos Aires en 1981, véase Marchini, 2008.

razón tengo que estar cantando afuera…" (H nº 68, oct. 1981: 64). A lo largo de la entrevista, insistió en cuanto le gustaría cantar en el país pero "con tranquilidad… En otros países canto con mucha *saudade*, como dicen los brasileños, pero con total tranquilidad, y selecciono yo mis canciones, sin miedos, sin problemas. Yo soy dueña de mi repertorio y nadie me obliga ni a cantar un tema u otro, ni nadie me presiona" (H nº 68, oct. 1981: 63). Si bien esa vez no había tenido ningún ofrecimiento, esto cambió tras la publicación del reportaje en HUM®. El productor Daniel Grinbank fue quien hizo posible que, en febrero de 1982, Mercedes Sosa se presentara once noches en uno de los teatros más grandes de la calle Corrientes, el Teatro Ópera[331]. Las autoridades del Proceso fueron sorprendidas por la audacia del empresario y "más pragmáticos que tolerantes, propusieron lo que consideraban un trato razonable: la tucumana no incluiría canciones de protesta (…) ni transformaría los conciertos en actos políticos" (Marchini, 2008: 302).

Los recitales se llevaron a cabo a sala llena y con más de una docena de amenazas de bombas que no se concretaron. Si bien, como se había pautado, no se convirtieron en actos políticos, la nota de HUM® sobre el regreso de la cantante los politizó a su modo. En "Mercedes y Nosotros. Regreso con gloria" quedó registrada la desbordante emoción que generó en la redacción el anuncio de los *shows*, a los que "fuimos todos"[332] (H nº 77, mar. 1982: 60). Pero lo más importantes es que tras esos recitales los columnistas de HUM® convirtieron a Mercedes Sosa en "un símbolo. Es la voz del pueblo argentino, lo quieran o no los grupitos que la censuran" (H nº 77, mar. 1982: 61). Su regreso era "una batalla ganada por el arte en su guerra con la estupidez" (Ídem) y en esa batalla HUM® había peleado por el arte, y Mercedes Sosa lo reconoció en su última presentación cuando hizo público su agradecimiento a varias figuras que la ayudaron en su regreso al país, entre las cuales nombró a Andrés Cascioli[333]. Para el director de HUM®, estos recitales definieron "Los Nuestros y los Otros":

> Oyendo a esa enorme voz argentina (…) sentí como nunca el abismo que separa al pueblo de los gobernantes de turno. Si estábamos junto a la mayor exponente de nuestra música popular, ¿por qué no había nadie que representara al gobierno? ¿Por qué no se hizo presente ninguno de los que corrieron a llenar el *ring-side* cuando el famoso recital de Francesco Sinatra (…)? ¿Ninguno de ellos tuvo ganas de escuchar a Mercedes Sosa? ¿O su sensibilidad está más cerca de "*My Way*" que de "La arenosa" o "Los Hermanos"? Me parece que ésa es la muralla que separa al país en dos partes: **la sensibilidad** (H nº 77, mar. 1982: 62).

[331] Sobre los detalles de la presentación, véase Marchini, 2008: 265-308.
[332] En la nota Enrique Vázquez, Aquiles Fabregat, Jorge Garayoa, Sibila Camps, Gloria Guerrero, Hugo Paredero y Andrés Cascioli cuentan cómo vivieron el recital.
[333] Una situación similar ocurrió con el Cuarteto Zupay. Su fundador fue entrevistado por Moncalvillo y en el recital que dieron en el Teatro Astral en 1982 le agradecieron públicamente a Cascioli, lo cual generó el aplauso del público.

Como se verá más adelante, esta distinción entre "nosotros" y "ellos" tenía su correlato en la esfera propiamente política, en la cual Enrique Vázquez delineó a fines de 1981 la lucha entre democracia y autoritarismo que la revista estaba dispuesta a encarar.

El recital de Mercedes Sosa fue presentado por HUM® como un triunfo sobre censura y el imperio del terror impuesto por las "patotas" que aún seguían en actividad. Es que efectivamente se había logrado un avance con respecto a meses atrás cuando Joan Baez no pudo presentarse. Pero los avances no eran definitivos. La censura siguió siendo un problema hasta los últimos días de la dictadura militar. HUM® la siguió parodiando y denunciando como cuando blanqueó la lista negra del CONFER que prohibía difundir discos de Mercedes Sosa, Piero y Horacio Guaraní en Mendoza (H nº 94, nov. 1982). Las amenazas y bombas también siguieron acechando los intentos de reactivar el campo cultural. A fines de 1982, Mercedes Sosa se volvió a presentar en público, esta vez en el estadio de Estudiantes de La Pata. El estallido de una bomba en un kiosco cercano que "Por supuesto no se supo de dónde vino ni quien fue el colocador", fue un intento de opacar la actuación y amedrentar al público (H nº 94, nov. 1982: 65). HUM® la llamó "Bombas-boomerang" ya que los platenses no se asustaron al contrario se escucharon los cantitos populares "Se va a acabar" "se va a acabar" y "El que no salta puso la bomba" en el marco de un espectáculo que, según la crónica de Alejandro Tarruella, se llevó a cabo en un clima alegre y festivo.

Otro avance contra la "represión cultural" fue el recital de Joan Manuel Serrat en junio de 1983. Después de nueve años el catalán volvió al país, si bien no se le había prohibido la entrada a la Argentina sus discos estaban prohibidos y según denunció HUM® un memorando de la gerencia de ATC prohibía hacerle cualquier tipo de nota (Nota interna GP-087/81 en H nº 105, may. 1983: 9). Mientras la televisión oficial ignoró y prohibió mencionar a Serrat, el público masivamente asistió a su recital y HUM® además de hacer la denuncia anteriormente mencionada, le hizo un reportaje, Aquiles Fabregat opinó sobre el recital y Cascioli lo retrató en la portada como un torero que le hacía "Pito catalán" al presidente general Reynaldo Bignone, al ministro del interior general Llamil Reston y al Jefe del Ejército, Cristino Nicolaides. El título de la caricatura era una advertencia "Comandantes, no hay caminos…" (H nº 106, jun. 1983: 1). HUM® se burlaba de la impotencia de los militares, a quienes no les quedaba más salida que llamar a elecciones y habilitar el retorno a la democracia.

Para Fabregat, Joan Manuel Serrat era "el justiciero", tenía la capacidad de colocar las cosas como la hipocresía, la "mojigatería", la estupidez, la burocracia, las convenciones obsoletas, las injusticias sociales, las miserias humanas– en su lugar. Y su recital demostraba

que "a las grandes voces populares no se las puede condenar al olvido por el simple procedimiento de la interdicción" (H nº 106, jun. 1983: 28). Serrat era un símbolo de la música popular y además un exponente hispanoamericano de los "integrados-apocalípticos". Como decía Fabregat, a Serrat "le temen los injustos, los despóticos y los mediocres. Le temen los estados basados en la fuerza" (H nº 106, jun. 1983: 29). Serrat estaba en el bando contrario al de los "mediocres" que HUM® combatía. Además, la historia personal de Serrat no era muy distinta a la de muchos de los artistas argentinos que eran entrevistados por Moncalvillo[334], el trovador se había rebelado contra la dictadura de Franco al cantar en catalán en televisión, lo cual le valió la prohibición y el exilio. Volvió a su país tras la caída del franquismo. Pero a diferencia de los argentinos ya había vivido una transición democrática y al respecto se sentía poco convencido por lo moderada que había sido. Para Serrat "El proceso de democracia pasa por la educación y la cotidianeidad", en este sentido, su definición era bastante cercana a la que había dado Enrique Vázquez en HUM®, como se verá más adelante. En todo caso, Serrat dejaba un consejo para los argentinos: "hagan memoria siempre (…) Porque uno corre el riesgo de caer en los mismos errores del pasado que propiciaron todas las desgracias que luego nos llueven encima" (H nº 107, jun. 1983: 111).

En esta segunda gran etapa de HUM®, el problema de la mediocridad cultural no fue dejado de lado aunque expresamente tuvo un lugar menos destacado que antes, aunque no por eso las representaciones al respecto fueron menos potentes [Véase láminas 37 y 38 en Anexo 3]. Además de las referencias que surgían en los reportajes; fue en particular Jorge Sabato quien lo abordó en algunas de sus columnas. La novedad aportada por Sabato fue la politización del concepto a partir de distinguir dos subespecies del mediocre: el "chantócrata" y, durante la Guerra de Malvinas, el "patriotero". El "chantócrata" era la versión profesional del "chanta", prototipo que integra la galería de personajes porteños y que se definía por ser un "macaneador superficial que pretende ser lo que no es, pero lo hace sin grandilocuencias y fundamentalmente sin joder a nadie" (H nº 64, ago. 1981: XX). El chantócrata hacia, en cambio, del juego inocuo del chanta un oficio temible ante el cual era mejor "rajar". Para Sabato, éstos integraban la "chantocracia" que invadieron el país, por derecha, hacia 1962; se fortaleció con el golpe de Estado de 1966, tras el Cordobazo se ocultó para "volver a la carga –esta vez desde la izquierda–

[334] Además de los ya mencionados, HUM® publicó reportajes entre 1981 y 1983 de estas oras personalidades destacadas de la cultura nacional que eran afines a los valores de seriedad sostenidos por la revista como eran Eduardo Aliverti, Manuel Sadosky, Guillermo Roux y a los escritores Ricardo Rojo, Ismael Viñas, David Viñas, Marco Denevi, Marta Lynch, Julio Cortazar, Osvaldo Soriano, Osvaldo Bayer, Oscar Hermes Villordo. También publicó el reportaje colectivo a cinco escritores argentinos exiliados en México: Pedro Orgambide, Alberto Adellach, Iverna Codina, Jorge Boccanera y Humberto Constantino.

en 1973, hasta que en 1976 –y nuevamente al amparo de un golpe militar– reaparecen los chantócratas de la derecha, que desplazan a los de izquierda para ubicarse, solemnes y soberbios, en los puestos públicos donde los colocan los militares" (Ídem). Las figuras más destacadas a nivel nacional que integraban este grupo eran según el columnista los miembros del equipo económico, cuya "jerga es la cortina de humo imprescindible tanto para ocultar el engaño como para disimular la mediocridad" (Ídem). En 1981 los militares aún no integraban, por lo menos explícitamente, este grupo. Esto cambió después de la derrota en Malvinas cuando el descrédito y el repudio hacia ellos fue total (H nº 90, sep. 1982; H nº 92, oct. 1982).

3. HUM® contra los proyectos económicos de Sigaut, Alemann, Pastore y Wehbe

Para buena parte de la sociedad argentina, la crisis económica fue el principal motivo de "dolor" e incertidumbre en 1981. Sigaut había reconocido la crisis lo cual, para HUM®, era un avance favorable con respeto a su antecesor pero no suficiente ya que el diagnóstico que atribuía la causa al gasto público y las medidas anunciadas para su resolución, las sintieron como una burla. La sátira de la revista fue más dura con los principales beneficiarios de dichas medidas: el sector financiero y bancario que con Viola y Sigaut [Véase Lámina 39 en Anexo 3]. El presidente y ministro fueron representados en textos e imágenes como víctimas de Martínez de Hoz[335], quien se había transformado en un fantasma que amenazaba la gestión gubernamental del sector moderado de las Fuerzas Armadas. Bazán expresó en palabras la desilusión y la confusión que los humoristas plasmaban en sus chistes: "El rayito de esperanza que se filtraba en el cielo del verano parece haberse ocultado. (…) El horizonte se presenta oscuro y amenazador" (H. 59 may. 1981: 33). Las expectativas de reorientación de la economía se estaban desvaneciendo pero el economista no se resignaba y le concedió a Sigaut una oportunidad para redimirse. La tregua que Bazán le concedió a Sigaut era para que éste deshiciera lo que había hecho su antecesor porque "si el Dr. Sigaut no quema las pilchas del finado y se encarga un traje nuevo, no va a sacar a bailar ni a la más fea del baile" (Ídem). Esta tolerancia hacia Sigaut se basaba en el hecho de que éste había asumido con atribuciones más limitadas que su predecesor. El ministerio de economía había sido desmembrado en cinco carteras con el propósito de descentralizar las decisiones y contar con la representación de los sectores "productivos" –Fabricaciones Militares, CARBAP, UIA– en una especie de "federación de intereses" (Canelo, 2008). A esto se sumó el paso al rol de opositores de los

[335] Bazán advertía "Se siente, se siente, Joe, está presente" y explícitamente señalaba que las causas de la "pálida" se encontraban en las medidas que había adoptado el ex ministro y su equipo entre 1976 y 1980.

tecnócratas liberales, que se encargaron de desautorizar las medidas adoptadas por el ministro y señalar como inconveniente el nuevo gabinete corporativo (Novaro y Palermo, 2003). Viola por su parte también vio condicionado su poder por la Junta Militar, en particular, por los "duros" de la corporación. La designación de Harguindeguy como asesor presidencial tenía esa finalidad. Pero HUM® evitó asumir una postura oficialista, no faltaron las caricaturas que se burlaban de la debilidad de Viola y Sigaut.

En efecto, los *cartoons* e historietas cómicas hicieron de la tregua a Sigaut una posición no condescendiente por parte de la revista ya que remarcaban el empeoramiento de las condiciones sociales de la mayor parte de la población, en particular de los trabajadores; la reaparición de la inflación y la persistencia de la recesión. Sin incluir innovaciones iconográficas, se representó la decepción y el empobrecimiento de la clase media y la desesperanza de los trabajadores que no tenían más alternativas que conformarse, "suicidarse" o irse del país. Las representaciones de los empresarios y representantes del capital productivo no experimentaron modificación alguna con respecto a las del año anterior: estos podían ser víctimas del "paquete" de medidas de Sigaut y como tales la metáfora del suicidio se aplicó a ellos [Véase Lamina 40 en Anexo 3]; oportunistas que se acomodaban sin escrúpulos a las nuevas circunstancias o indiferentes a las consecuencias sociales de las medidas que los favorecían. Las metáforas en torno a la muerte y a terrenos yermos para representar la crisis del sector industrial y del mundo del trabajo siguieron activas hasta el retorno a la democracia, de hecho, será ese el legado de los militares a la República.

En 1981 dos representaciones de los trabajadores sobresalen ya que giran en torno a la posibilidad de cuestionar el poder. Una es la ofrecida por Trillo y Altuna en una de las entregas de su célebre historieta "Las puertitas del Sr. López". En ella, se mostraba a López dispuesto a obedecer la demanda de sacrificio y austeridad que el gobierno hizo a la ciudadanía. Pero, después de abrir la puerta que lo trasladó a un campo de batalla donde era un soldado raso que ponía en peligro su vida para cumplir con una orden que resultó ser un capricho de un superior; cambió de idea y vuelto a la realidad, decidió rebelarse. Pero la rebeldía terminó por generarle malestar físico y la reprimenda de su mujer (H n° 58, may. 1981: 96-100). La representación de los trabajadores frente a una realidad sin salida y arrastrados a un conflicto en el cual no tenían poder de decisión era una imagen bastante acertada de los sentimientos de buena parte de la sociedad. Esta representación se modificó después del 22 de julio de 1981, cuando la CGT- Brasil dirigida por Saúl Ubaldini llevó a cabo, pese a la prohibición legal, la segunda huelga general desde la instauración de la dictadura militar. Un *cartoon* de Suar representó a los trabajadores de cuello azul –ya no a los trabajadores de clase media de las oficinas que

López representaba–, como moscas que revoloteaban alrededor del ministro de trabajo quien intentaba deshacerse de ellas con un matamoscas[336] (H n° 62, jul.1981: 2) [Véase Lámina 41 en Anexo 3]. La mosca puede representar la muerte como así también el estorbo molesto y tenaz. Pese a las políticas represivas del Proceso, los trabajadores insistían en organizarse y movilizarse para reclamar por sus derechos conculcados. La sociedad se estaba activando lo cual era una gran molestia para las autoridades castrenses.

Una nueva devaluación del peso, la tercera en el año, puso fin definitivo a la tregua concedida a la gestión de Viola y Sigaut. Pero la crisis política se impuso a la económica y HUM® apuntó contra la primera con lo cual la economía perdió protagonismo y quedó subsumida a aquella. El tema económico dejó de ser un tema exclusivo de tapa y la cantidad de *cartoons* disminuyó a la vez que Claudio Bazán adoptó una actitud ofensiva y decidió "¡Pasar de lo crítico a lo constructivo, de la pálida a la creación!" (H nº 60, jun. 1981: 36). Reconociendo tácitamente que la dictadura militar se mantendría en el poder por largo tiempo, su solución a la crisis era tomar el ejemplo de Brasil y adoptar una política económica de tipo desarrollista. Bazán incluso reivindicó con nostalgia al ministro de Economía de la anterior dictadura militar, Adalbert Krieger Vasena (1967-1969) y algunas de las medidas adoptadas en aquel entonces. Bazán reclamaba una mayor presencia del Estado en el control de la economía como había sido en el pasado y abandonar "El chaleco de fuerza de la filosofía de libre mercado, importada de Chicago por la subsidiaria argentina de *Friedman and Company*" (H nº 61, jun. 1981: 37). A la luz de la crisis que se vivía y las políticas adoptadas; se reinterpretaban de modo bastante sesgado los años sesenta[337]. Pero lo cierto era que la propuesta de Bazán era el proyecto frustrado de Sigaut. En la esfera económica, dos opciones estaban en disputa y la liberal se estaba imponiendo.

El intento de revertir el rumbo de la economía en el marco del Proceso había fracasado y el retorno de la tecnocracia liberal al centro de la escena reavivó la lucha simbólica que HUM® había declarado dos años atrás. En HUM® se reafirmó la defensa del modelo industrial y se endureció el ataque al modelo liberal en especial cuando se hicieron públicas las dudas sobre la continuidad de Sigaut en el cargo y los rumores que presentaban a Martínez de Hoz

[336] HUM® también se burló del nombre de la central sindical, al representar en un *cartoon* a los manifestantes de una marcha de la CGT- Brasil como murgueros de una comparsa de carnaval.

[337] Incluso, un año más tarde, Enrique Vázquez ofrecerá también en HUM® una interpretación completamente opuesta sobre la misma coyuntura, al plantear que Krieger Vasena puso en marcha un plan monetarista y que "los muchachos de Martínez de Hoz", Guillermo Walter Klein, Alejandro Estrada y Adolfo Diz ya habían ocupado cargos públicos en el Ministerio de Economía entre 1966 y 1970 (H nº 86, jul. 1982: 31-33). Esta misma línea de continuidad fue mencionada también por Jorge Sabato en sus reflexiones sobre los "chantócratas de derecha" y su participaron en el Estado.

como alternativa. HUM® y, en particular, Claudio Bazán apelaron a todos los recursos de la sátira y la ironía para evitar el regreso de la tecnocracia liberal a la administración pública. En este sentido, Martínez de Hoz pasó de ser un fantasma del pasado a ser un fantasma que amenazaba el futuro del país si efectivamente triunfaba la postura que lo consideraba como la solución a la crisis económica. El ex ministro fue comparado con un "ángel exterminador" cuya la espada flamígera de los decretos-leyes y las resoluciones del Banco Central quería hacerle pagar a la sociedad argentina "una tremenda culpa" (Ídem) y con un ave Fénix que resurgía "impoluto rejuvenecido de las cenizas para continuar aleteando sobre nuestras infortunadas cabezas". Finalmente, HUM® debió reconocer que Martínez de Hoz se sumaba a los ministros "históricos" que había tenido el país, en cambio Sigaut sería simplemente un ministro "transitorio".

En un clima político marcado por la incertidumbre, Claudio Bazán siguió desmantelando los dispositivos de representación utilizados por los liberales para imponer su modelo económico y lo hizo también una vez que Sigaut fue relevado y Roberto Alemann, nombrado como su sucesor. Para el columnista de HUM®, el modelo liberal era un "verso" que pregonaba sobre "los grandes cambios que requieren de penosos sacrificios"; sus argumentos eran una falacia "envuelta en un brillante celofán de eficacia y modernismo". En contraposición, abogó por una economía basada en el capital productivo, con un Estado regulador, destinada a "incrementar el bienestar y la comodidad de sus habitantes" (H nº 67, oct. 1981: 31). Por su parte, Cascioli reveló en una de sus caricaturas que detrás del "caradura" de Alemann se ocultaba Martínez de Hoz (H nº 74, ene. 1982: 1) y de este modo le respondía a Christian Zimmermann, director ejecutivo del BID, quien había dicho que el plan económico de Alemann no era exactamente igual al de Martínez de Hoz pero se trataba de "una fidelidad a la filosofía de la Proceso" (en Blaustein y Zubieta, 1998: 430). Para HUM®, retornar a las "fuentes" del Proceso implicaba seguir destruyendo al país. Una risa amarga generó el *cartoon* realizado por Langer que mostraba a un militar decir en público "¡Y a esos que dicen que el Proceso está agotado, que no da para más…se olvidan que **todavía** quedan fábricas que siguen produciendo!" (H nº 76, feb. 1982: 115) [Véase Lámina 42 en Anexo 3].

A diferencia del anterior recambio ministerial, éste no generó ningún tipo de expectativas ni entusiasmo en la sociedad civil. HUM® intensificó su crítica y oposición pero sin aportar nuevos argumentos, ya estaba todo dicho. Las diferencias entre los liberales tradicionales y los tecnócratas, eran para HUM®, insignificantes, el liberalismo como un todo era el adversario. Todos eran, según Bazán, "liberales autoritarios" (H nº 81, may. 1982: 19) que:

> Tras casi seis años de ejercicio unilateral de la filosofía del Proceso, con los mayores grados de libertad de acción concebibles, con buenas cosechas, con petróleo, con fuerza de trabajo calificada, sin presión demográfica, etc., etc., el liberalismo ha conducido a la economía y a la sociedad argentina a un estado lamentable. (...) Y en el instante culminante de la crisis, cuando resulta ostensible que no se puede seguir así, se nos anuncia el retorno a las fuentes del Proceso. Más de lo mismo (H nº 74, ene. 1980: 40-41).

Bazán expresaba bronca y resignación al mismo tiempo que advertía sobre la pérdida de legitimidad de los argumentos oficiales que atribuían la crisis a la herencia de los regímenes populistas y demagógicos que precedieron al Proceso. Martínez de Hoz era el responsable, él había "engañado" a las Fuerzas Armadas, a los empresarios y a los "sectores modernos" con un plan económico que "prometía un futuro de rosas" (Ídem) mientras el pueblo, "tanto en el discurso como en los hechos fue colocado de entrada en la vereda de enfrente" (Ídem). Se trataba de una interpretación bastante simplista, debido a que limitaba la cuestión a engaños y habilidades personales del ex ministro; pero era eficaz. Además, reforzaba la mirada dicotómica sobre la realidad política que, como se verá más adelante, Vázquez había sugerido al definir la existencia de dos "veredas" enfrentadas y que Cascioli utilizó para referirse al comentar el recital de Mercedes Sosa. La lucha política se solapaba o más bien se imponía sobre la lucha en el ámbito de la economía y la cultura.

Incluso durante la Guerra de Malvinas, la gestión de Alemann fue atacada en todos los frentes y sin tregua por HUM®. El columnista insistió en los perjuicios y en el fracaso del modelo liberal; en desenmascarar los valores e intereses que motivaban a los economistas de la Escuela de Chicago. Y en particular, denunció el carácter antipopular de las medidas presentadas a la ciudadanía por parte del ministro como populares. En el fondo, explicaba Bazán estaban dirigidas a beneficiar a las clases dominantes y al sector financiero. Durante la guerra, no fue difícil establecer un vínculo entre los dos enemigos: los liberales argentinos y Gran Bretaña, cuna del liberalismo económico. La política económica de la tecnocracia liberal había sido un fragante atentado contra la soberanía nacional tanto como la dominación que Gran Bretaña ejercía sobre las islas. A esto se sumó el anhelo de que la guerra y el bloqueo dispuesto por Gran Bretaña fueran la ocasión para retornar a una economía basada en la industria nacional y en el mercado interno. Imágenes satíricas del ministro se combinaron con otras que aludían a la creciente presión impositiva, a la desocupación y al hambre que sufrían las clases subalternas [Véase Lámina 43 en Anexo 3]. Coherente con su postura, HUM® seguía exponiendo los efectos devastadores de las políticas liberales y denunciando la decisión oficial de sostenerlas pese al malestar social.

Las manifestaciones sociales a favor de la "recuperación" de las Islas Malvinas y que en muchos casos terminaba con la entonación de la Marcha peronista era para Bazán símbolo de que la derrota del modelo industrial, en su versión nacional y popular, no había sido total por parte de quienes querían "volver a la Argentina pastoril" (H nº 81, may. 1982: 19). Este exacerbado optimismo por parte de Bazán continuó tras la derrota en la guerra y el consecuente colapso del Proceso, el cual se analizará más adelante. A la crisis política e institucional se sumó a mediados de 1982, el problema de la deuda externa. En efecto, ésta se convirtió en un obstáculo en el transito a la democracia y en el más pesado legado que el Proceso le dejaba a las autoridades civiles. Cascioli e Izquierdo Brown, representaron a la deuda externa como una señora obesa, era "un monstruo grande y pesa fuerte", según la adaptación libre de la estrofa de la canción "Solo le pido a Dios" de León Gieco (H nº 88, ago. 1982) [Véase Lámina 44 en Anexo 3]. El ministro Dagnino Pastore, secundado por Domingo Cavallo en tanto presidente del Banco Central, cargaba con gran esfuerzo sobre sus hombros a "Miss Deuda Externa". En las páginas interiores de la revista los humoristas se burlaban de los sucesivos ministros de economía que tuvo el Proceso por su supuesta ignorancia de la magnitud que había adquirido la deuda. También se revelaba la falaz investigación que realizó Nicolaides en torno al "misterio de la deuda externa" y que le atribuyó la responsabilidad de la misma al trabajador y ciudadano común (Horatius, H nº 88, ago. 1982: 2-3). Por su parte un *cartoon* de Cilencio mostraba en una plaza a un hombre de clase media empobrecido pasar frente al monumento "El pueblo en gratitud a las autores de la deuda externa" y un par de brazos hacían el popular de rechazo "¡De acá!" (H nº 100, mar. 1983: 120). El error en el cálculo de la deuda por parte del ministro Wehbe no pudo más que generar una risa satírica en HUM® que representó al ministro como a un burro que no sabía sumar (H nº 100, mar. 1983).

Sin embargo, la designación de José María Dagnigno Pastore, en un principio, había generado expectativas en Claudio Bazán. Estas quedaron sintetizadas en el título de la nota: "Lo Pastore, si breve, menos Dagnigno" (H nº 85, jul. 1982: 37). Bazán esperaba un rápido regreso al Estado de derecho con lo cual el ministro sería "¡por fin!" un ministro de transición. En este sentido ofreció una "guía para que en la tranquilidad de su hogar juzgue por su cuenta para dónde va la cosa" (H nº 85, jul. 1982: 38). Si Dagnigno Pastore cumplía con los ocho puntos, Bazán creía que el país iba a andar bien[338]. El proyecto económico de Pastore y Cavallo

[338] Estos puntos eran los reclamos históricos que HUM® venía haciendo en relación a la política económica, se trataba de considerar necesario el control de cambios, negociar la subordinación del pago de la deuda externa a la reactivación del país, no firmar el acuerdo con el FMI; otorgar aumentos salariales y fortalecer el poder adquisitivo, controlar las tasas de interés y refinanciar las deudas empresarias; defender el crecimiento, el empleo, la distribución del ingreso y la producción, combatir la inflación desde la negociación entre precios y salarios y "Si

fue duramente criticado por los liberales tradicionales y los tecnócratas. En efecto, Alemann y Martínez de Hoz los acusaron de adoptar el plan de la Multipartidaria. Se trataba de "un regalo generoso a las empresas deudoras, por medio de la combinación de intereses fijados por el gobierno y de la alta inflación" (en HUM® nº 86, jul. 1982: 13). Para Bazán, la reacción de los liberales era "digna de Ionesco"y sus argumentos "delirantes" y de "mal gusto" al suponer que el flamante gobierno de Bignogne "capituló" frente a los partidos políticos. Bazán advertía que la "derecha liberal, madre de la timba, la especulación y el negociado, se siente dolorosamente herida" (Ídem) pero también que

> lejos de recoger pudorosamente o rajarse del país, está dispuesta a seguir dando la pelea. Y en lugar del terreno electoral o parlamentario, donde obviamente tiene pocas chances, elige el territorio donde siempre se ha movido y conoce mejor que ningún otro sector de la sociedad: la trenza y la conspiración con los militares, buscando el golpecito de estado que le devuelva otra vez la totalidad de la manija (Ídem).

En un contexto de primacía de la política y de fuertes rumores golpistas, se recordaba el carácter autoritario de las tradicionales clases dominantes locales.

La presión del *establishment* hizo efecto y Dagnigno Pastore y Cavallo renunciaron a casi dos meses de haber asumido. El reemplazante fue Jorge Wehbe, lo cual para HUM® significó nuevamente el acceso a la administración pública de la tecnocracia liberal encabezada por Martínez de Hoz. Las imágenes cómicas que vinculaban a Wehbe con el ex ministro fueron abundantes: *cartoons*, historietas y caricaturas. Bajo el título "Wehbe, frito: el FMI nos hizo tortilla" se aludía al acuerdo que el ministro firmó con el organismo financiero internacional y una caricatura mostraba a un siniestro Martínez de Hoz comer un huevo pasado por agua con la cara del entonces ministro (H nº 90, sep. 1982). El problema de la deuda externa, la denuncia de tal acuerdo y la advertencia sobre la predisposición de la tecnocracia liberal a aliarse a los militares fueron reiteradamente abordados en textos e imágenes a lo largo de toda la transición. Integraban la lista de cosas que "Nunca más" debían ocurrir o que debían cambiar en función del nuevo país que se esperaba construir. En todo caso, HUM® no aportó novedad en sus argumentos como tampoco sus oponentes, sólo encontraba nuevas y graciosas metáforas visuales y textuales para sobrellevar el pesado legado que en materia económica el Proceso le dejaba a la democracia.

4. El "naufragio del Proceso" y la llegada de Galtieri al poder

otorga a los laburantes, a su dignidad y nivel de vida, un honroso papel de motor de la producción y la productividad, va bien" (Ídem).

En 1981, a la decepción que generó la gestión de Lorenzo Sigaut y el inmovilismo que demostraba Viola se sumó la agresión por parte de una patota al columnista Manfred Schönfeld del tradicional diario *La Prensa*. Este diario que en 1976 se había mostrado afín al golpe de Estado y a varias políticas del Proceso, en 1981 publicó artículos con un alto contenido crítico[339] que generaron la decisión del gobierno de quitarle la publicidad oficial y una "advertencia" a Jesús Iglesias Rouco, uno de sus columnistas. Las amenazas verbales se tornaron agresiones físicas el 22 de junio de 1981, cuando Schönfeld fue golpeado en la puerta de su casa. Al día siguiente, *La Prensa* publicó en su portada una fotografía de la cara ensangrentada de su columnista y una crónica de los hechos (*LP*, 23/06/1981). La mayor parte de la prensa se solidarizó con el agredido, desde *The Buenos Aires Herald* a *La Nación* la cual responsabilizó al gobierno y sostuvo "Lo incuestionable es el convencimiento afirmado en la opinión pública de que el patoterismo se encuentra alimentado desde alguna sórdida franja actuante, en los repliegues del Estado" (*LN* 24/06/1981 en Sidicaro, 1999: 453). HUM® le dedicó un espacio significativo.

Para HUM® el hecho era "Congelador de sonrisas" y en el editorial decían que fue escrito "transpirando bronca", con la "sangre en ebullición" y con datos escasos. La bronca era porque la agresión se producía en medio de discursos oficiales que hablaban de la garantía de la libertad de prensa pero HUM® señalaba que no alcanzaba con no practicar la censura previa para garantizar tal derecho ya que había otras formas de conculcarlo tales como la presión económica o la agresión personal. Asimismo, se informaba que Schönfeld había sido atacado "por una piara de salvajes de ésos que persisten en ensuciar la convivencia de los argentinos" (H nº 61, jun. 1981: 5) y un *cartoon* realizado por Alfredo Grondona White reproducía de modo ficticio el instante previo a la consumación de la agresión. Desde aquella historieta de Grondona White de julio de 1979, la representación de la patota en relación a la violencia política no había vuelto a aparecer entre las imágenes de la revista hasta ese entonces cuando denunciaba un caso concreto cuya víctima era públicamente conocida[340]. En el editorial siguiente, una historieta

[339] En uno de esos artículos, Schönfeld decía: "un régimen cuyo fracaso culposo es tan obvio, debe comenzar con un amplio 'mea culpa' y luego optar por uno de dos caminos posibles: o reformarse radicalmente (regenerarse, como lo llamamos una vez) desde el seno mismo de las fuentes de su propio poder material o espiritual; o si no es capaz de hacer eso, irse. Antes de que el país toque fondo" (*LP*, 18/06/1981). Enrique Vázquez había reconocido "Por ahora, toda aproximación a la realidad pasa por las solicitadas, los editoriales de *La Prensa* y las cartas de lectores" (H nº 60, jun. 1981: 39)

[340] Entre una y otra representación se publicaron en HUM® las series de chistes "…Y como por arte de mafia" de Fabregat, Ceo y Sanz (H nº 18, ago.1979: 27-29) en alusión directa y transparente a Carmine Galante, "capo" de la mafia estadounidense que fue noticia en aquel entonces por morir acribillado en una gasolinera; y "De cómo transitar por parajes siniestros sin correr riesgos" de Fabre y Tabaré (H nº 47, nov.1980: 30-31) una parodia de las crónicas policiales que cuentan "diariamente la actividad de ciertos núcleos sociales denominados 'patotas'.

realizada por Horatius complementaba al *cartoon* anterior, al problematizar la impunidad con la cual habían actuado los agresores (H nº 62, jul. 1981: 46). En HUM®, texto e imagen se complementaban, si el primero avanzaba en la precisión de los hechos y reclamaba libertad de expresión; el segundo condenaba lo más siniestro: las patotas y la impunidad con la que actuaban. A diferencia de la etapa anterior, en este caso no se generalizaron las representaciones visuales de las "patotas" pero fueron los textos, en particular los de Enrique Vázquez los que abordaron de modo crítico el persistente, amenazante e impune accionar de las "patotas". Pero a diferencia de *La Nación*, Vázquez le atribuyó la responsabilidad sobre las mismas al sector "duro" de las Fuerzas Armadas, contrario a cualquier tipo de expresión alternativa y al relajamiento del Proceso. Los hechos de violencia perpetrados por los "grupos de tarea" evidenciaban la crisis del Estado al dejar en evidencia que éste no tenía el monopolio sobre el uso de la violencia.

El caso del periodista de *La Prensa* confluyó y profundizó una reflexión sobre el comportamiento del periodismo nacional que Enrique Vázquez estaba llevando a cabo desde su columna, motivado por la desinformación y las olas de rumores que asolaban el gobierno de Viola. En sus apreciaciones, Vázquez retomaba la línea esbozada por HUM® y, en particular, por Norberto Firpo al referirse a la mediocridad cultural. El columnista criticaba la obsecuencia del periodismo con el poder pero señalaba que los tiempos habían cambiado y ya no era 1976. Recuperando los mismos argumentos y metáforas que María Elena Walsh había usado dos años antes, definía a la sociedad civil argentina como "adulta" y, en un guiño a aquél artículo y al tiempo que había transcurrido, acotaba que ya contaba:

> con sobrada experiencia y [estaba] al borde de la senilidad. Hemos conocido las cosas más feas de la vida. Las más ingratas. Y lo peor que nos puede ocurrir es que las tapemos. Que las olvidemos. Que no las escribamos en los diarios. Convengamos en que durante mucho tiempo fue peligroso contar todo lo que ocurría en el país como le hubiera gustado al Gral. Videla, pero ya es hora de empezar a cambiar (H nº 60, jun. 1981: 39).

Después de la agresión a Schönfeld, la crítica se transformó en autocrítica. Vázquez estaba dispuesto a asumir ciertas culpas y en su autocrítica aludía a la adaptación a la autocensura:

> los periodistas somos culpables de ese desconocimiento de la realidad (…) Somos culpables porque en su momento nos faltaron agallas. (…) No dijimos ni una sola palabra de la Argentina secreta. Jamás nos imaginamos que esa Argentina llegaría a ocupar todo el mapa del país. Nunca pensamos que nuestro silencio nos transformaría en cómplices de lo que pasó y de lo que pasa. Que Dios nos perdone, y que en el infierno tengan rota la calefacción (H nº 62, jul. 1981: 34).

Generalmente, están compuestos por humanoides de la especie depredadores y se pueden encontrar a la vuelta de cualquier esquina, siempre que la citada esquina esté ubicada en sitos inhóspitos y poco concurridos" (Ídem). También la visita al país de Frank Sinatra inspiró varios *cartoons* en los cuales se satirizó lo vínculos del cantante con la mafia.

Como sostiene Blaustein (1998), el mea culpa de Vázquez ponía el acento en los periodistas más que en los medios y se trataba de palabras duras pero abstractas ya que en 1981 se podía mencionar con mayor literalidad las atrocidades cometidas por el terrorismo de Estado. Sin embargo y como el mismo Blaustein reconoce, en una raquítica secuencia de actos de revisión del pasado, la de Vázquez era la primera que se hacía desde un medio masivo. Para Vázquez, *La Prensa* había abierto "un cauce difícil de taponar con un mamporro" aunque también había revelado, utilizando la terminología de Max Weber, que "El gobierno militar no monopoliza todavía ni el uso ni la administración de las fuerzas represivas" (Ídem). En otras palabras, Vázquez apelaba a los conceptos de la sociología para aludir, indirectamente, al proceso de disolución del Estado que se estaba llevando a cabo, del cual las "piaras de salvajes" y los Ford Falcon verdes sin patente serían sus símbolos más evidentes. Esta preocupación fue recurrente en las notas de Enrique Vázquez hasta el retorno a la democracia. En un principio, el columnista privilegió concentrarse en la denuncia de los perpetrados más que reivindicar a las víctimas y es posible que por ello, y por el riesgo que tal empresa implicaba, no avanzara en la caracterización de la "Argentina secreta", como le reclama Blaustein. Esa decisión de Vázquez formaba parte de un modo de ver y entender la realidad en el cual el "terrorismo de derecha", o "terrorismo Estatal", era una amenaza presente y a futuro mientras el "terrorismo de izquierda" al haber sido "derrotado" era parte del "estado de cosas" de un pasado inmodificable. Y esa preocupación se sustentaba en un temor concreto porque las amenazas eran reales, al ser Vázquez o HUM® un futuro blanco de las "vendettas" que se estaban llevando a cabo en las altas esferas del poder (H nº 62, jul. 1981: 34). Como Vázquez decía, más en serio que en chiste, "Me gustaría saber por qué lo fajaron [a Schönfeld], así me cuido de meter la pata" (Ídem).

A cuatro meses de la asunción de Viola, la realidad se presentó, para Vázquez, apocalíptica, "sin alternativas a la vista" (H nº 63, jul. 1981: 35). Proclamándose portavoz de las jóvenes generaciones y allanándole el camino a la Multipartidaria[341], el analista político hizo un pedido desesperado a las generaciones precedentes porque, decía, "Nosotros también estamos de vuelta de todo. Y tenemos ganas de callarnos y mirar el invierno de la vida encerrados en el dormitorio del fondo. Pero no sé qué corno nos empuja otra vez a la calle y al sol" (H nº 61, jun. 1981: 43). Y se preguntaba:

> ¿Qué nos pueden decir nuestros padres, tíos o abuelos sobre este Apocalipsis que estamos viviendo? ¿Cuándo se vivió algo parecido? (…) Enséñennos cómo fue la Argentina que no

[341] La Multipartidaria se constituyó formalmente en junio de 1981, por iniciativa del radicalismo, con el propósito de generar "un espacio de negociación con un sector de las Fuerzas Armadas (…) [pero] no se pretendía conformar una alianza anti-autoritaria" (Quiroga, 2004: 240). Estaba integrada por los partidos mayoritarios: el radicalismo, el peronismo como así también por el MID, el Partido Intransigente y el Partido Demócrata Cristiano.

> conocimos porque no nos dejaron conocer. (…) Basta con que se acuerden de cómo hicieron para sobrevivir a otras guerras y otras crisis (H nº 61, jun. 1981: 42).

A la vez los convocaba a confrontar con el miedo y romper con el conformismo: "Vengan ustedes con nosotros (…) Rebélense, anímense, salgan de ahí, por favor, nosotros entendemos que puedan estar asustados, Todos estamos asustados" (H nº 61, jun. 1981: 43). Frente a la falta de respuestas oficiales, la sociedad buscaba tomar la iniciativa para resolver una crisis "superficialmente económica, pero tiene sólidas causas políticas y morales"[342] (H nº 63, jul. 1981: 35). En sintonía con el primer documento de la Multipartidaria, Vázquez sentenció que el país "Está al borde del colapso"[343] y eso se debía a que "en los últimos cinco años ha nacido en la Argentina un núcleo de poder tan inmenso, tan portentoso, que sólo la férrea alianza de todos los sectores con vocación democrática puede hacerle frente" (H nº 63, jul. 1981: 35). Era el "grupo oligárquico financiero" el cual, según, Vázquez detentaba "más poder político que las propias Fuerzas Armadas al frente del gobierno. (Y sino, ¿quién desbarajustó los planes de Sigaut? ¿Quién 'desestabilizó' a Viola?)" (Ídem).

La crisis económica fue representada como una guerra, "otra" guerra, que aún había que ganar. En palabras de Vázquez:

> Aquí hubo una guerra, y dicen que se liquidó a la subversión. (…) Pero nadie se atreve a hablar de la otra guerra que hay que ganar: la guerra contra la especulación, contra los usureros, contra la mafia que maneja el dinero, contra Martínez de Hoz y sus compinches, contra la oligarquía financiera (H nº 65 sep. 1981: 29).

La mutación del modelo económico y la "lucha antisubversiva" estaban en un mismo nivel, se trataban de dos "guerras" pero mientras la segunda era presentada como un asunto del pasado, ya agotado; la otra "guerra" era una prioridad del presente que debía ser combatida por la "alianza de los sectores democráticos" incluidas las Fuerzas Armadas. Esta representación de la crisis como netamente económica no sólo omitía los reclamos por los desaparecidos y la condena por las violaciones a los derechos humanos sino que exceptuaba de responsabilidad a Viola y Sigaut quienes aparecían como víctimas del "grupo oligárquico financiero" asociado al sector duro de las Fuerzas Armadas. Sin embargo, en HUM® la representación de Viola como víctima no adquirió un sentido condescendiente gracias a los humoristas que siguieron tomándolo como blanco de su sátira. Cascioli lo comparó con el personaje el preso que

[342] Vázquez no explicitó a qué se refería con la "crisis moral" pero a fines de 1981 *La Nación* aludió con los mismo términos a las continuas pugnas de las distintas facciones militares (10/12/1981 en Sidicaro, 1999: 454).
[343] El documento se tituló "Estamos al borde del derrumbe" (*LN*, 10/06/1981, en Quiroga, 2004: 240). Para *The Buenos Aires Herald* también "El país sigue deslizándose hacia el abismo turbulento" (28/06/1981 en Neilson, 2001: 203)

encarnaba Vicente La Russa y que acompañaba a Minguito Tinguitella[344] en los programas televisivos "Polémica en el bar" y "Operación ja ja" (H nº 62, jul. 1981:1; H nº 66, sep. 1981: 1) [Véase Lámina 45 en Anexo 3]. Esta representación se complementó con aquellas que lo mostraron como una marioneta o como a quien le estaban serruchando el piso. Mientras Vázquez consideraba a Viola víctima de la "oligarquía financiera"; los humoristas lo representaron víctima de la Junta Militar y así, de la interna castrense.

Si bien de modo implícito Vázquez se hacía eco de la convocatoria multipartidaria no dejó de expresar ciertas dudas con respecto a la misma que lo acercaban a las impugnaciones que hicieron los partidos leales al Proceso por considerarla una reedición de "La Hora de los Pueblos" o del FREJULI (Quiroga, 2004). El cuestionamiento de Vázquez fue indirecto: criticó el llamado a la "reconciliación nacional" que la Iglesia católica había efectuado y al cual invocaba la Multipartidaria, planteando el problema del peronismo. Era, dijo:

> peligroso adoptar comunitariamente (políticamente) la resignada actitud cristiana del martirio, de poner el lado derecho de la cara cuando nos rompieron el izquierdo con una manopla de hierro. Para decirlo de una vez, ¿nos vamos a sentar juntos los verdugos y las víctimas de la guerra? Ese peronismo convocado al 'reencuentro nacional', ¿es el peronismo de los Montoneros, el de la Triple A, el de la JP o el da la JSP? ¿Martínez de Hoz está invitado también? Aquí ya hubo demasiados muertos. Es hora de apostar por la vida. Y apostar todas las fichas, todas las cartas. Porque si uno solo hace trampa nos vamos todos a la mismísima m (H nº 63, jul. 1981: 36).

El peronismo y Martínez de Hoz, más que las Fuerzas Armadas, eran los responsables de la crisis, los "verdugos" en la "guerra"; y un obstáculo para su resolución. En la batalla a favor de "la vida" esos eran los enemigos y, a tono con la percepción general, los militares, "partícipes insoslayables" de cualquier solución política. El pasado que en el plano económico era recordado con nostalgia; en el político, era considerado una amenaza. En todo caso, nuevamente se estaba ante una interpretación sesgada de la historia reciente aunque bastante aceptada en aquel entonces entre los anti-peronistas, que depositaban la responsabilidad de la violencia política en el peronismo. Este fuerte rechazo del peronismo expresado por Vázquez lo compensó Mona Moncalvillo quien, desafiando la veda política, había comenzado a entrevistar a políticos con el propósito de "desbrozar el campo de ideas confusas y aportar salidas. O al menos poner lucecitas en este oscuro túnel en el que estamos metidos… que de tan largo y oscuro nos está haciendo perder la vista" (H n° 62, jul. 1981: 62). Si bien entrevistó primero a

[344]Martha Mercader, en el reportaje que Mona Moncalvillo le realizó para HUM®, había opinado con respecto a Minguito que "Tarado más grande no hay, no sólo infradotado, sino conformista, que no entiende nada de nada, que no dice nada" (H n° 57, abr.1981: XX).

Raúl Alfonsín; luego fue el turno de Ítalo Luder[345] y le siguieron otros peronistas como Juan José Taccone y Jorge Paladino; y en 1982, se sumaron Vicente Leonidas Saadi, Antonio Cafiero y otros sindicalistas peronistas.

Las declaraciones de Harguindeguy asegurando que la Junta Militar lo designaría presidente en 1984 (*Clarín*, 16/09/1981) y previo a ellas, las que proponían la unidad de las fuerzas de "centro-derecha" y la conformación de un "gran frente democrático" para evitar un golpe de Estado si el peronismo y el radicalismo asumían el poder (*LP*, 12/08/1981), clausuraban los anhelos aperturistas no sólo de los civiles sino de Viola. Pero también generaron la reacción de Francisco Manrique, cuya fuerza política podría haber integrado ese frente. La idea le pareció ridícula y decía que le causaban gracia "las andanzas de aquel gordito travieso" (*TBAH*, 16/08/1981, en Neilson, 2001: 208). Como en anteriores ocasiones, Cascioli se apropió de la idea esbozada, en este caso, por un posible aliado del Proceso, y la plasmó en la caricatura de la portada del número de octubre de HUM®[346] y, junto a Sanz y Tabaré, la ampliaron en una historieta que narraba una versión libre y satírica de esas "aventuras" (H nº 68. oct. 1981: 1-3) [Véase Lámina 47 en Anexo 3]. La imagen mostraba a Harguindeguy como un niño travieso, con pantalones cortos, el traje militar desaliñado, en una mano tenía una gomera y, en la otra, un hacha. El poder de esta imagen se potenciaba con la frase que promocionó ese número de la revista en *Clarín*: "Después de tanta violencia irracional, reencuéntrese con un poco de cordura" (*Clarín*, 10/10/1981. Véase Lámina 48 en Anexo 3). A diferencia de aquella interpretación ofrecida por Vázquez que asociaba peronismo con violencia, para Cascioli la "violencia irracional" estaba representada por Harguindeguy. Por otra parte, en la historieta se aludía a cómo Viola terminaba siendo convencido para patrocinar el MON que ese "gordito travieso" había armado junto a su compinche, Martínez de Hoz (H nº 68. oct. 1981: 2-3). HUM® atacó, en textos e imágenes, todos los intentos de las Fuerzas Armadas por construir un proyecto político en torno al Proceso. Así como en 1980 el eje estuvo en el "diálogo político", en 1981, pasó al MON, que fue relanzado a los fines de perpetuarse e institucionalizar el poder del Proceso. Para evitar represalias y contrarrestar el malestar que la imagen de Harguindeguy podía generar en el sector "duro" de las Fuerzas Armadas, la portada del número siguiente

[345]Cabe mencionar que al referirse al lugar de las Fuerzas Armadas en democracia, Alfonsín sostuvo que éstas deben subordinarse al poder político y que pueden asesorar o tener sus ministerios (H nº 62, jul. 1981); por su parte, Luder consideraba posible y "realista" darle poder político a los militares, ponerlos a cargo de algún ministerio aunque "obviamente, subordinados a los poderes políticos del Estado" (H nº 65, sep. 1981: 68).

[346]Manrique también fue entrevistado por Moncalvillo debido a esa crítica que hizo a Harguindeguy. La reportera lo presentó diciendo: "Últimamente sus acciones políticas nos han deslumbrado. En cambio, sus atrevidos bautismos a funcionarios han hecho reír al país" (H nº 72, dic. 1981: 70). En el reportaje se mostró crítico con la Multipartidaria: "En los momentos de crisis la historia enseña que es justamente cuando se vigorizan los distintos perfiles de las agrupaciones (…) por eso es antinatural en las crisis empaquetarlos" (H nº 72, nov. 1981: 72).

mostró a Viola como un mentiroso, que había creado una imagen de grandiosidad detrás de la cual no había más que andrajos [Véase Lámina 46 en Anexo 3]. Esta alternancia en quienes eran retratados en la portada de HUM® buscaba sacar provecho, nuevamente, de la interna militar y salir indemne, como efectivamente sucedió.

Los acontecimientos se precipitaron, Viola fue obligado a pedir una licencia alegando problemas de salud, asumió el general Liendo por un breve interinato hasta que Viola renunció y el general Galtieri, flamante representante del sector "duro", fue nombrado por una nueva Junta Militar, presidente de la Nación en diciembre de 1981. La crisis del Proceso había estallado. En HUM® no faltó la mirada perspicaz y certera pese a la desinformación que se burló de la "enfermedad" de Viola, y lo representó víctima de un engaño. En efecto, se había tratado de un golpe palaciego. La llegada al poder de los nuevos "duros" motivó a los humoristas a insistir con la representación, por un lado, de una sociedad políticamente excluida y que veía alejarse del horizonte la convocatoria a elecciones y por otro, de militares aferrados al poder pese a sus discursos a favor de la democracia. Estas imágenes se complementaban con los ensayos de Jorge Sabato que buceaban en la historia de las relaciones cívico-militares; para criticar las funciones políticas que habían asumido estos últimos. Precisamente, la contradicción entre las proclamas a favor de la democracia y la república y la imposición de regímenes autoritarios fue utilizada en textos e imágenes para erosionar la histórica concepción de que las Fuerzas Armadas eran la "reserva moral" de la Nación.

La mejor síntesis de la crisis en la cual estaba sumido el Proceso fue realizada por Cascioli con la metáfora visual del hundimiento del barco "El Proceso" (H nº 73, dic. 1981) [Véase Lámina 49 en Anexo 3]. Claudio Bazán y Enrique Vázquez ya habían apelado a esa metáfora en sus respectivas columnas a lo largo del año, pero Cascioli tuvo otra fuente de inspiración. *La Nación* había publicado una nota de José Antonio Mendía con la cual HUM® se sintió identificada al punto de reproducirla en la sección "Nada se pierde". Mendía señalaba que:

> Desde hace algunas semanas personajes del periodismo y del espectáculo han decidido mostrar un disconformismo que sorprende al punto de hacer sospechar en ellos una igual seguridad de impunidad y de cálculo. La incondicionalidad, la militancia, cede paso a los reproches. (...) Este viraje indica en todo caso hasta que punto han medido la conveniencia de **abandonar el barco que suponen cerca del naufragio** (*LN*, 28/11/1981. Resaltado mío)

Cascioli puso en imágenes la metáfora del naufragio y a quienes "abandonaban el barco". Hay que reconocer que la imagen de Cascioli es mucho más potente y eficaz que las palabras de Mendía en *La Nación*. Percibiendo este poder, fue obsequiada a los lectores como un póster-almanaque cuatro veces su tamaño de tapa.

La caricatura representaba por primera vez al Proceso como un todo a diferencia de aquellas imágenes que satirizaban a una o dos autoridades. En el barco "El Proceso" estaban los militares Videla, Harguindeguy, Viola, Osvaldo Cacciatore, Armando Lambruschini, Omar Graffigna, Horacio Liendo y Carlos Lacoste; y los más destacados funcionarios del ministerio de economía: Carlos García Martínez, José Martínez de Hoz, Walter Klein y Lorenzo Sigaut[347]. Aquello que "naufragaba" era el proyecto de transformación radical, excluyente, autoritaria y violenta de la sociedad argentina que las Fuerzas Armadas en alianza con la tecnocracia liberal intentaron imponer desde marzo de 1976. Y quienes se alejaban del "barco" eran Mirtha Legrand y Emilio Massera de quienes HUM® sospechaba su pérdida de credibilidad. Más bien, los consideró nuevos oportunistas: "Algo raro está pasando. Cuando los roedores abandonan el barco, cuando Mirtha Legrand se vuelve contra el gobierno, cuando la revista *Gente* descubre repentinamente que no todo es lindísimo, cuando los corifeos oficialistas enmudecen y cambian de tono" (H nº 72 dic. 1981: 6). "El Proceso" naufragaba en un mar embravecido que representaba a las voces sociales discordantes que ya no eran embrionarias como en 1978. Las olas precipitaban el naufragio a la vez que auguraban el renacer de la sociedad civil.

Las ideas expresadas en la imagen se complementaban con las columnas de Enrique Vázquez. El deterioro del Proceso motivó la reflexión sobre el incumplimiento de los objetivos que éste se había planteado en 1976. HUM® no fue el único medio que hizo este balance, *La Nación* también lo hizo y advirtió sobre "el decaimiento total de la confianza de la ciudadanía" pero, como señala Sidicaro, "dejaba abierta la posibilidad de una recuperación de esa confianza" (1999: 454). La estrategia expositiva de Vázquez fue plagiar el Acta del Proceso de marzo de 1976 y reflexionar sobre el orden social deseado. La nota terminaba revelando el plagio y la sugerencia al lector de que había que "releerla minuciosamente, confrontando cada párrafo con la realidad de casi seis años después. Así se comprenderá que estamos en presencia del mayor chiste de la historia, y de ahí su inclusión en HUM®" (H nº 70, nov. 1981: 40). Si bien, Vázquez se mofaba de las autoridades del Proceso al dejar en evidencia la distancia entre aquellas promesas proclamadas y la concreción de las mismas, la cuestión central de la nota era el guiño cómplice y tolerante a quienes en marzo de 1976 habían creído en esas promesas y a fines de 1981, se sentían decepcionados ante su incumplimiento. Pero ¿cuál era la diferencia entre éstos y Mirtha Legrand y Massera que llevaba a que unos fueran tratados como pares y

[347] Un lector les escribió diciendo que en la imagen había un error: "todos su tripulantes tienen cara de preocupación. (…) Actúan como si esa situación no la esperaran: un poco asombrados. Y ahí está el error: tendrían que estar felices. (…) Riéndose, con esa risa que solamente aquellos que sienten la satisfacción de estar cumpliendo con éxito la labor encomendada" (H nº 78, mar. 1982: 22).

otros desacreditados? ¿Y cuál era la diferencia de que HUM® hiciese este balance y *La Nación* realizara uno similar? La diferencia era que los lectores de HUM® no formaban parte del "barco El Proceso" sino más bien habían sido parte de las aguas calmas que le permitieron navegar por cinco años. En cambio, *La Nación* que era socia del Estado en Papel Prensa S.A. estaba más cerca de la tripulación del "barco" que del "mar".

Esta exculpación de quienes en 1976 habían creído en las Fuerzas Armadas y en el Proceso como la alternativa de orden apropiada, se articulaba con la explicitación de la lucha simbólica en el plano político que HUM® estaba decidida a encarar. En su última nota del año, Vázquez expresó su apoyo a la Multipartidaria. Recién después de designado Galtieri como sucesor de Viola y de realizada la reunión en la cual aquella lanzó el llamamiento "Antes de que sea demasiado tarde" y se presentó como "la respuesta global de la oposición política a la crisis argentina" (Quiroga, 2004: 260), Vázquez exclamó: "Se siente, se siente, la Multi está presente" (H nº 73, dic. 1981: 32). El columnista de HUM®, que meses antes había cuestionado la incorporación del peronismo al diálogo, convocó a dejar a un lado las diferencias y a superar los reparos "**yo creo que en este** aquí y ahora argentino **la Multipartidaria somos todos** (H nº 73, dic. 1981: 32. Con negritas en el original). El apoyo se basaba en el reconocimiento de una lucha política en la cual "**nosotros estamos acá y ustedes en la vereda del frente; ¿quieren cruzar, para que estemos todos juntos del mismo lado, o nos peleamos de una vez y para siempre?**" (Ídem). Vázquez invitaba a los militares a unirse a la "vereda" de la democracia. Si inicialmente la Multipartidaria había evitado convertirse en una alianza antiautoritaria, estaba en camino de serlo. El desplazamiento de Viola y la designación de Galtieri habían producido un drástico cambio en el panorama político. Si Viola había sido considerado la llave para la transición democrática, la toma del poder por parte de Galtieri postergaba indefinidamente ese futuro.

En este contexto, la sátira política apuntó a los militares que no estaban dispuestos a negociar el retorno al régimen democrático. Vázquez, por su parte, ofreció su definición de democracia y exaltó la figura de los dirigentes políticos. En efecto, les rindió homenaje con el propósito de revertir la imagen peyorativa que históricamente buena parte de la sociedad y HUM® hasta hacía unos meses atrás, tenían de éstos. Para el columnista político había que:

> reconocerles su estatura moral y su valentía, su presencia a pesar de las prohibiciones en las radios y en los canales estatales. Habrá que recordar que en las épocas del terror sin cara, en los meses de fábricas cerradas y obreros sin trabajo, los políticos argentinos sacaron la jeta para denunciar, en cada resquicio que les dejaron libre los medios de información, todas y cada una de las barbaridades que se fueron cometiendo. Se puede decir que en muchos tramos, a los largo de este camino de seis años, los políticos pelearon

> solos. Estoy seguro de que les va a llegar la hora del halago, de los votos y de la revancha (H nº 73, dic. 1981: 33).

Este enaltecimiento y representación de los políticos como héroes solitarios no sólo era una exageración sino que no era verdad. Vázquez omitía la lucha de los familiares de las víctimas del terrorismo de Estado y de los organismos de derechos humanos, la cual había sido solitaria y peligrosa como así también de quienes al alzar su voz contra el régimen debieron exiliarse o lo pagaron con su vida. Un régimen que evidenciaba signos de agotamiento pero que tozudamente seguía con la intención de mantenerse en el poder y sostener su proyectos autoritarios y excluyentes por la fuerza por un lado, y por otro, la presencia de una sociedad que estaba perdiendo el miedo, que se animaba a oponerse y confrontar con dicho régimen pero no quería repetir "viejos errores" constituyeron la coyuntura propicia para exaltar a la democracia y presentarla como única alternativa. Y para la consolidación de esta idea era imperioso legitimar a sus principales actores: los partidos políticos y sus dirigentes; los cuales en la Argentina se había caracterizado por su debilidad. Y HUM® asumió esa tarea. No sólo éstos dejaron de ser blanco de su sátira sino que fueron beneficiados por la transferencia de capital simbólico y político que HUM® les proveyó al entrevistarlos o mencionarlos; gesto que fue retribuido cuando la revista fue amenazada.

Pero, si la reivindicación del hombre político era desmesurada y falaz, había una novedad en el modo en que Vázquez definía la democracia:

> Así como sostengo que la Multipartidaria somos todos, creo también que la democracia no la hace un gobierno sino el pueblo. Y no votando precisamente. Se hace a cara limpia y con los buenos modales de todos los días, se hace en la calle –y que no se interprete esto como una invitación a la rebeldía popular y eruptiva al estilo del Cordobazo, no–. Tenemos que entender que **democracia es una forma de vida**, una conducta comunitaria (Ídem).

La definición de la democracia como forma de vida se distanciaba de la concepción instrumental y peyorativa que había sido hegemónica en las décadas anteriores. Además de los componentes netamente político-institucionales, se le atribuían valores como la libertad, la tolerancia, la justicia y comportamientos comunitarios que hacían de la democracia una forma de ver y entender el mundo. Mientras Vázquez comprometía a la ciudadanía en su construcción; los humoristas, con su sátira social, los editoriales de la revista y otros columnistas contribuían a la deslegitimación y desacreditación de los comportamientos antidemocráticos. El retorno a la democracia no se presentaba como una mera lucha por un cambio de régimen político sino por volver hegemónica una nueva cosmovisión, la democrática, que dejaría atrás a la autoritaria. Pero en este proceso de legitimación de la democracia, el pasado aparecía como un fantasma

amenazante del cual había que despegarse y establecer una ruptura. Vázquez convocaba a la ciudadanía a la calle pero no a la violencia ni la rebeldía popular. Había un esfuerzo de parte del periodista, en sintonía con el realizado por los políticos de la Multipartidaria, de evitar repetir las características que asumió la transición a la democracia en la anterior dictadura militar. Y es en ese sentido que la desproporcionada exaltación de los políticos cobraba sentido (aunque no justifica sus omisiones). Para evitar la "rebeldía popular y eruptiva" había que contar con legítimos mediadores entre la sociedad y el Estado, y esos mediadores en un régimen democrático representativo liberal eran los partidos políticos más que los movimientos sociales o las corporaciones.

En el plano político al igual que en el económico comenzaron a hacerse balances de los seis años que llevaba el Proceso, de las diferencias entre las distintas administraciones y de las internas del frente castrense. La representación de la República en los *cartoons* e historietas como una mujer con túnica y gorro frigio pero muy delgada, enferma, empobrecida y ultrajada, explícitamente, por los ministros de economía que tuvo el país entre 1976 y 1982, fue el modo de aludir al estado del país tras los seis años de dictadura militar. La representación de la urna como símbolo de las elecciones fue recurrente. Ésta aparecía siempre en poder de los militares y en cada *cartoon* o historieta cambiaba el modo en que estos desvirtuaban su función. En muchos casos quedó representada como la zanahoria que los militares le ponían por delante a los civiles. La urna electoral era también aquello que le generaba una molestia insoportable al gobierno, en un juego de palabras, era "la urna encarnada de Galtieri" (Maicas, H nº 74, ene. 1982: 47) [Véase Lámina 50 en Anexo 3]. El crecimiento que registró la Multipartidaria entre fines de 1981 y principios de 1982, al capitalizar el creciente malestar social; se tradujo en HUM® en la representación visual en tiras y *cartoons* de una sociedad marginada que reclamaba participación política y ocupar el centro de la escena.

Por su parte, Cascioli se burló de Galtieri y cuestionó su capacidad para lograr recuperar la iniciativa del Proceso al mostrarlo aprendiendo a controlar una pelota bajo las indicaciones y alientos (negativos) de Menotti, quien acabada de sumarse a las voces críticas del gobierno militar (H nº 77, mar. 1982: 1). Por su parte, Enrique Vázquez puso el dedo en la llaga al señalar que "Cada etapa del Proceso termina inevitablemente con el aniquilamiento de sus anteriores representantes. Lo lindo es que estas fagocitaciones se hacen en el más absoluto silencio, con envidiable recato y una vergüenza moral digna de aplicaciones más extensivas"[348](H nº 76, feb.

[348] Aunque *La Nación* ya había advertido esta cuestión en julio de 1981 en el artículo de Carlos A. Wilkinson, "La revolución devora sus hijos". No obstante, esas ideas insertas en el contrato de lectura de HUM® cobraban un sentido crítico más fuerte.

1982: 55). Y apelando a la eficaz metáfora del partido de fútbol, presionó al Proceso al sostener que éste estaba en su etapa final y sin alternativas: "ha movido a todos los jugadores del banco y se quedó sin suplentes. De modo que si se manca alguno de los titulares, aquí se acaba el partido" (H nº 76, feb. 1982: 54). También Jorge Sabato, después de enumerar y analizar los discursos y proclamas de las Fuerzas Armadas en los últimos cincuenta años, reclamó el fin de las intervenciones militares, a las cuales definió como "una peste nacional", y el retorno de los gobiernos civiles (H nº 75, ene. 1982: 38).

Disconforme e indignado por las declaraciones oficiales que aludían a "cierta" pero no suficiente "maduración" del pueblo argentino como para concretar una salida democrática, Norberto Firpo sostuvo con ironía que "no podría ser de otra manera, habida cuenta de que las prácticas republicanas han sido escasas en los últimos cincuenta años" e interpelaba provocativamente al lector: ¿Ha madurado usted bastante para merecer un manjar tan exótico?" (H nº 75, ene. 1982: 17). La democracia se había vuelto inalcanzable a la vez que "es evidente que la banca Morgan y la banca Rockefeller van a boicotear por todos los medios, cualquier ensayo militar tendiente a redemocratizar al ispa [país]" (H nº 76, feb. 1982: 55), pero igualmente se incitaba a la ciudadanía a responder afirmativamente a la posibilidad de la misma. Para Vázquez, había que "tomar conciencia de la falsedad de nuestro miedo" y terminar con el "bruto complejo de culpa colectiva" que los gobernantes de los últimos seis años le habían creado a la ciudadanía por las decisiones tomadas en el cuarto oscuro (Ídem). Los lectores de HUM® se sumaron al reclamo por elecciones. Uno de ellos, camufló su reclamo como si lo dirigiera a las autoridades del popular club Boca Jrs.: "¡Basta por favor!" y "¡Queremos elecciones!". Desde HUM® le respondieron aludiendo al otro gran equipo de fútbol del país: "Y River también" (H nº 79, abr. 1982: 25-26). De este modo se planteaba que todo el país, Boca y River, radicales y peronistas, querían el fin de la dictadura militar.

La reacción del gobierno y de los sectores del periodismo todavía afines a aquel fue desacreditar toda reactivación de la sociedad civil y la revista los desenmascaró. Un editorial denunció que seguía "el reparto de etiquetas simplistas" en referencia a la acusación de "comunistas disimulados" que Alemann utilizó para criticar a quienes se oponían a su plan de privatizaciones o a la caracterización "los amantes de Brezhnev" que utilizó un periodista de *Siete Días* para nombrar al publico que asistió a los recitales de Mercedes Sosa. HUM® respondió a esas acusaciones, que se parecían a las que había recibido hacía tiempo atrás, diciendo:

> Cuando se pide mayor apertura y tolerancia, cuando se abre el abanico de opiniones, hay quienes parecen querer cerrarlo con la intención de demostrar que no hace tanto calor como

> para refrescarse con una variedad de ideas o gustos. (…) Nos agobia esa rígida visión que todo lo intenta embretar en sólo dos dogmáticas y contrapuestas formas de interpretar la realidad. 'Ni amantes de Brezhnev, entonces, ni profanadores de tumbas judías'. Recordemos que cuando se terminan las etiquetas se empieza a marcar sobre la piel (H nº 77, mar. 1982: 5).

El *cartoon* que mostraba a Galtieri diciendo en conferencia de prensa: "¡El país está habitado por nosotros y por veinticinco millones y medio de izquierdistas!", fortaleció la idea del texto (Ídem). Al mismo tiempo recuperaba la distinción entre nosotros y ellos que la revista había planteado a fines de 1981, y que, en este caso, se expresaba entre los que usaban "etiquetas" –los autoritarios– y los que no, los que estaban a favor de la democracia y la tolerancia. La cuestión era en qué "vereda" se estaba porque quienes eran "comunistas" para el gobierno y la prensa oficialista eran "buenos" para HUM®. En el editorial titulado "Declaración de buenos" la revista distinguió a quienes hacían la "declaración de bienes", como Galtieri, y los "millones de buenos", trabajadores "dispuestos a la sana convivencia" (H nº 74, ene. 1982: 5). Estos últimos, explicaba HUM® sentían "cansancio moral" y estaban al "límite de la paciencia" y la "declaración" que hacían era a los efectos de "sentar un precedente (y no de levantar a un presidente), y ante la necesidad de efectuar un pataleo público" (Ídem).

El asesinato de la militante trostkista Ana María Martínez, cuyo cuerpo fue hallado en uno de los canales del Tigre, fue el detonante que puso fin a ese resto de paciencia que aún quedaba. Enrique Vázquez lo definió como "un balazo en la nuca del país" (H nº 77, mar. 1982: 116) que terminaba con el pacto de silencio y olvido que la sociedad asumió con las Fuerzas Armadas en 1976, cuando:

> Se nos exigió una cuota extra de silencio para que nuestras conciencias no se dieran cuenta de que no hubo –al cabo de la represión- ni un solo preso de (…) la repudiable Triple A que secuestró, torturó y asesinó con tanto ahínco como sus enemigos del otro extremo. Se nos exigió silencio para justificar los excesos de la represión. Se nos exigió silencio para que nunca nadie sepa cuántos fueron los muertos, ni quiénes mataron ni quiénes murieron. (…) Y, pobres giles, extendimos nuestro silencio como ofrenda póstuma. El silencio: lo único que nos quedaba. Quisimos creer que había futuro porque, al fin y al cabo no nos quedaba otra alternativa. Llegamos a suponer que la cuota de sangre vertida en cinco años alcanzaba para cubrir la hipoteca que desde siempre pesa sobe nuestras vidas (Ídem)**.**

La pérdida de la credibilidad en las Fuerzas Armadas se representaba como el fin de un pacto, aquel suscripto por la sociedad en marzo de 1976. Y la ruptura devenía, explicaba Vázquez porque hacía más de tres años que las Fuerzas Armadas habían anunciando el fin de la "guerra"[349] pero "todavía andan por ahí unos relucientes [Ford] Falcon verde oliva sin chapas

[349] Vázquez, a diferencia de Ernesto Sabato, adscribía a la concepción de "guerra sucia" más que de terrorismo de Estado. Esto deja en evidencia que el reportaje de Sabato no significó una apropiación por parte de la revista de

de identificación" (Ídem). La persistencia de las "patotas" y la impunidad con la que actuaban impedía a la sociedad asumir su parte del acuerdo y según Vázquez se había llegado al punto en que "este país necesita saber el nombre y la cara de uno, por lo menos uno solo de los asesinos, para poder dormir de noche creyendo que al día siguiente habrá otra vez justicia igual para todos" (Ídem). El retorno a la democracia se había vuelto una prioridad pero, si bien ésta implicaba todo un nuevo modo de vida y la restitución de la justicia, no incluía aún la revisión del pasado inmediato. Tan sólo se exigía un castigo ejemplar, el cual era casi insignificante[350] comparado a los reclamos que en ese entonces hacían los organismos de derechos humanos.

A diferencia de la cobertura del caso que hizo la mayor parte de la prensa, en HUM® el eje de la cuestión no fueron las víctimas sino los perpetradores y el papel de la sociedad frente a los mismos. En la antesala de la Guerra de Malvinas, HUM® no era aún un medio que informase expresamente sobre la "batalla por los derechos humanos", según la denominación de *The Buenos Aires Herald* (*TBAH*, 21/02/1982 en Neilson, 2001: 235). Como había quedado demostrado en 1981, había optado por denunciar a las "patotas" que seguían activas pese al fin de la "guerra sucia". HUM® luchaba contra estos grupos paramilitares denunciando los hechos y exigiendo al gobierno que los castigue y ponga fin a su impunidad. Pero en esta ocasión Enrique Vázquez daba un paso más al interpelar a los lectores no en un sentido autocrítico sino más bien exculpatorio. No llamaba a asumir errores; en cambio ofrecía redención, permitía purgar culpas y pecados producto de ese pasado conformista, definido como sin salida. La apelación a un nosotros inclusivo y la perspectiva contractualista que asumió el autor recuerdan a las series de notas de Mario Mactas y Rolando Hanglin publicadas en *Satiricón* y en *El Ratón de Occidente*, analizadas en capítulos anteriores de esta tesis. Como en aquel entonces, se entendía que la sociedad, sin ninguna otra alternativa, había pactado con las Fuerzas Armadas la restauración del orden y que éste tenía un precio: el silencio y el olvido sobre la represión ilegal. Era la ausencia de opciones lo que exculpaba a la sociedad de haber asumido dicho pacto.

A la violencia ilegal y clandestina, se sumó la represión policial y militar que se hizo masivamente evidente el 30 de marzo de 1982, cuando una importante movilización a Plaza de Mayo, convocada por la CGT-Brasil fue duramente reprimida. Todos los grandes diarios informaron sobre los hechos de violencia. *La Nación,* además, condenó desde su editorial a los

sus ideas, si bien sus responsables aparecían firmando con el escritor las solicitadas que reclamaban por los desaparecidos.

[350] Vázquez reiteró en un par de ocasiones este pedido frente a acontecimientos similares ocurridos durante la Guerra de Malvinas. Incluso sostuvo que "esa presencia ominosa en las calles de la Argentina es tanto o más aterradora y perjudicial para los intereses del país, que todos los misiles británicos juntos" (H nº 82, may. 1982: 118).

organizadores de la protesta (Sidicaro, 1999); HUM® en cambio se burló de los manifestantes reprimidos buscando que éstos se rieran de sí mismos ya que en el fondo se solidarizaron con ellos y legitimaron sus reclamos al autodefinirse como "pusilánimes (…), faltos de la decisión y la firmeza con que mucha gente en la calle pretendía hacer notar que su situación económica buena no es, pero espantosa sí"[351] (H nº 79, abr. 1982: 21). Mientras un cabezal de página decía: "'Es la primera vez que cobro un día 30' (Uno de la manifestación" (Ídem); un par de *cartoons* representaron la represión: dos bandos contrapuestos; los policías representados como fieras armadas, dispuestos a apresar a los manifestantes, civiles que espantados corrían para escapar. Uno de ellos recuerda a un *cartoon* de Crist publicado en *Satiricón* en 1973. En aquel entonces Crist había representado a un obrero metalúrgico como un héroe solitario y armado dispuesto a desafiar al poder militar mientras el resto corría ante el avance de las fuerzas represivas (S nº 3, ene. 1973: 5) [Véase Lámina 51 en Anexo 3]; en este caso, un hombre, desarmado también desafiaba a los policías con un ridículo e infantil: "el que me toca es un chancho…" (H nº 79, abr. 1982: 21) [Véase Lámina 52 en Anexo 3]. En 1973, el blanco de la sátira eran los obreros que se consideraban a la vanguardia de la lucha; en este caso, eran los policías dispuestos a reprimir a civiles.

La representación de dos bandos contrapuestos y desiguales con respecto al poder que detentaban reaparecía y fue llevada al extremo por Enrique Vázquez en su metafórica crónica de los hechos. El columnista apeló a la popular metáfora futbolística y a la ironía para matizar la severa represión a la vez que presentó en primer plano la crítica a la escasa información que ofrecieron la televisión y la radio sobre los hechos. Bajo el titulo: "El partido que no vimos (¿Nos pasará lo mismo en el Mundial?)", narraba la "vibrante, ágil, apasionada" contienda disputada entre "Manifestantes" y "Policías" (H nº 79, abr. 1980: 116). Estos últimos, habían actuado bajo los preceptos: "siempre la mejor defensa es un buen ataque" y "anular a su ocasional adversario, sea quien fuere". En cambio, "Manifestantes" "no bajó los brazos. Más bien los levantó con furia y demostró claramente sus ganas de no perder, no sólo el partido de ese día, sino el campeonato". Mientras la "hinchada" de "Policías" no se hizo notar, la de "Manifestantes", decía Vázquez con ironía, "no dejaba de dar aliento a su equipo con términos alusivos bastante procaces, (…) extraídos de algún cántico ajeno a nuestras tradiciones, escrito por un tal López y Planes" (Ídem). Al final, estos últimos se hicieron acreedores del título

[351] Hay que señalar que a diferencia de la primera etapa de HUM®, en este caso no hubo sátiras de los dirigentes sindicales que habían convocado a la manifestación. En *Clarín*, Ricardo Kirschbaum también legitimó el reclamo de los manifestantes: "el llamado de la CGT encontraba un terreno fértil; a la Plaza de Mayo también concurrían muchos trabajadores afectados por la crisis, quienes responderían a la convocatoria con la simple consigna de querer trabajar" (01/04/1982 en Blaustein y Zubierta, 1998: 458).

"ganadores morales" mientras los primeros recibieron una felicitación presidencial, "clásica ya en estas confrontaciones" (Ídem). Un año más tarde, Cilencio tomó la misma metáfora para aludir a la confrontación entre civiles y militares, siendo varios jugadores del "equipo" de los militares expulsados por agredir a un jugar del "equipo" de los civiles [Véase Lámina 53 en Anexo 3].

5. HUM® y la Guerra de Malvinas

En el mismo número en el cual HUM® criticaba al gobierno por la represión a la marcha de la CGT del 30 de marzo y reivindicaba el derecho de los manifestantes a protestar, el editorial daba cuenta de la "recuperación" de las Islas Malvinas. El hecho los había tomado por sorpresa al igual que al resto de la sociedad argentina. En "Las Malvinas, la justicia y la crítica" se reconocía y valoraba la "recuperación" como un acto de justicia "irreprochable en su esencia" (H n° 79, abr. 1982: 5). HUM® apoyó la iniciativa sabiendo que "estaremos (…) en compañías no del todo gratas" y aclarando que no estaba dispuesta a "crear un clima de glorificación mística o de sensiblería patriotera" (Ídem). Asimismo, recordó que "nunca confiamos en aquel espejismo del '78, cuando un torneo de fútbol hizo creer a muchos que algunas cosas cambiarían para bien. Los tiempos que siguieron sepultaron toda esperanza" (Ídem). De este modo, para restablecer la credibilidad pedían que la recuperación de la soberanía sobre las islas "contagie algo de coherencia a toda nuestra realidad" y preguntaban si "la decisión con que se encaró se proyectará al resto de los problemas y contradicciones que nos abruman" porque, aclaraba, "No quisiéramos celebrar este reencuentro con una porción de nuestra tierra, y lamentar al mismo tiempo el desencuentro constante, con nuestra identidad como república civilizada, democrática y soberana de verdad" (Ídem). Si los acontecimientos del 30 de marzo, advertía HUM®, "hicieron que nuestro espíritu crítico nos mantuviera en la vereda de enfrente de quienes hoy elogiamos. A ella volveremos, cuando cuadre" (Ídem).

HUM® se mostró dispuesta a creer en el Proceso[352], a diferencia de *The Buenos Aires Herald* que insinuó que la invasión se llevó a cabo por razones de política interna (*TBAH*,

[352] Su correo de lectores dio cuenta del desconcierto y de las posiciones dispares que generó, algunas más audaces de la ofrecida por HUM®. Una lectora definió a la recuperación de las Malvinas como "un giro de 180º en la política de las Fuerzas Armadas" que finalmente "interpretan así el sentir del pueblo argentino" (H nº 80, abr. 1982: 16). Otra en cambio lo consideró una locura, reclamó por la "soberanía interna" y se despidió deseando paz (H n° 80, abr. 1982: 17). Entre estos extremos, un lector mendocino decía haber pasado de la confusión a la indignación al ver una manifestación a favor de la recuperación de las Islas acompañada por las fuerzas de seguridad que tres días antes había reprimido a quemarropa a otra manifestación, que reclamaba por mejores condiciones de vida (Ídem).

04/04/1982 en Neilson, 2001: 245). El editorialista del diario de la comunidad inglesa, James Neilson, tras recibir más amenazas que las habituales y temiendo por su vida por su condición de inglés y previendo que los "guerreros sucios" aprovecharían de las circunstancias "confiados en que una muerte atribuible a la ira espontánea de un patriota argentino anónimo no perjudicaría a nadie, salvo a la víctima" (2001: 248), se fue al Uruguay. Durante la guerra, el diario no pudo distribuirse porque la distribuidora se negó a hacerlo y la "solución" fue retirarlo en las oficinas de la redacción. Bajo el conflicto armado, los medios de comunicación debieron acatar las "Pautas a tener en cuenta para e cumplimiento del Acta de la Junta Militar disponiendo el control de la información por razones de seguridad" entre las cuales se exigía evitar toda información que "reste credibilidad y/o contradiga la información oficial" y que "sin provenir de fuente oficial, se refiera a operaciones militares argentinas" (en Blaustein y Zubieta, 1998: 470).

La Guerra de Malvinas generó una euforia y una exaltación nacionalista más potente que aquella generada con el Campeonato Mundial de Fútbol cuatro años antes. Setenta y dos horas después de aquella manifestación de la CGT que había sido reprimida, la gente fue nuevamente a Plaza de Mayo a vitorear la "recuperación" de las Islas Malvinas. *Clarín* tituló "Euforia popular por la recuperación de las Malvinas" (03/4/1982) y *La Nación*, en la misma sintonía, "Alborozo ciudadano por la reconquista de las Malvinas" (03/04/1982); en cambio, HUM® ofreció una historieta satírica en la cual Galtieri se mostraba desconcertado y enojado al no entender a la "manga de ciclotímicos" que escuchaba su discurso, enunciado desde el balcón de la Casa Rosada. Estos lo abucheaban cuando se presentaba como presidente y exclamaban con entusiasmo "¡Argentina! ¡Argentina!" cuando decía "¡Si nos atacan vamos a presentar batalla!" (H nº 80, abr. 1982: 20). De este modo, se representaba a una sociedad que en medio de la "euforia" y el "alborozo" no olvidaba cual era su reclamo por el retorno al régimen democrático pese a la "recuperación".

La causa de las Malvinas tuvo un gran apoyo ciudadano como así también el aval de todas las organizaciones de la sociedad civil. Como señalan Novaro y Palermo, "el respaldo de los argentinos estaba más allá del bien y del mal de quien las recuperara" (2003: 439). Todos los partidos políticos y sus dirigentes expresaron públicamente su adhesión, la Multipartidaria dio "su total apoyo y solidaridad con la acción llevada a cabo" (*LN*, 03/04/1982 en Novaro y Palermo, 2003: 439). También las dirigencias sindical, eclesiástica, empresarial, ex presidentes, periodistas y personalidades de la cultura y del deporte dieron un abrumador apoyo[353]. Los

[353] También quienes estaban en el exilio dieron su apoyo. En el campo intelectual, un solitario León Rozitchner, desde Venezuela, tuvo la lucidez y la audacia de oponerse a la "guerra limpia". Para Rozitcher, "el éxito del poder

diarios y revistas se llenaron de solicitadas que expresaban adhesión como así también gran fervor nacionalista y un triunfalismo arrollador. Como señalan Novaro y Palermo, "si la ocupación se consolidaba, el costo de haberse mantenido al margen sería abrumador; y si terminaba mal, la unanimidad reinante diluiría el costo de haber adherido de un modo parejo" (2003: 440).

Pero como remarcan estos mismos autores, en el marco de esa gran unanimidad, la diferencia tuvo su modo de expresión, "cada sector, grupo u organización estimó apropiado referenciar en clave de soberanía lo que le era distintivo, como única forma de legitimarlo, no ante el Proceso, sino ante la 'Nación' y la 'comunidad nacional'" (Ídem). En esta línea se ubicó HUM® como así también las organizaciones sindicales y los organismos de derechos humanos[354]. Otro tanto pasó con el rock nacional que después del 2 de abril y sin tener que hacer transacción alguna, ingresó a la cultura masiva con todos los derechos garantizados. La prohibición de difundir música en inglés abrió como nunca las fronteras a este sector marginado aunque ya masivo, del campo musical[355]. Finalmente, no se puede dejar de señalar el prudente alejamiento de las posiciones declaradas en un inicio que evidenciaron políticos como Ricardo Alfonsín y Arturo Illia cuando la "recuperación" se transformó en guerra contra Inglaterra. Alfonsín, señalan Novaro y Palermo, fue ajustando su postura a un diagnóstico –en cuya elaboración participó el colaborador de HUM®, Jorge Sabato– que preveía una derrota militar si la "recuperación" se tornaba acción bélica. En medio del "clima de posibilidades bélicas ciertas y concretas" y de esa tremenda euforia nacionalista que se creó tras la ocupación, HUM® se preguntó: ¿Qué hace un humorista en tiempos de guerra? La respuesta fue seguir haciendo humor porque:

> ningún enfoque humorístico puede enfriar el patriotismo bien asentado. Y porque, quién te dice, por ahí se descomprime un poco el ambiente. Pierde algo de tensión. No estaría mal esperar lo que venga, con valentía y firmeza pero también con cierto aire zumbón que es más señal de fortaleza que de irresponsabilidad (H nº 80, abr. 1982: 5).

militar de ejército de ocupación argentino significaba la derrota del poder –moral y político y económico- del pueblo argentino" ([1982] 2005: 12). Rozitchner respondía así al Grupo de Discusión Socialista conformado entre otros por Juan Carlos Portantiero, José Aricó, Emilio de Ípola, José Nun y Néstor García Canclini entre muchos otros que desde México había hecho público el documento "Por la soberanía argentina en las Malvinas: por la soberanía popular en Argentina", proclama que a grandes rasgos era afín a la sostenida, como se verá, por HUM® en Buenos Aires.

[354] En este contexto, las Madres de Plaza de Mayo adoptaron la consigna "las Malvinas son argentinas, los desaparecidos también".

[355] Durante los meses que duró la guerra, "Las Páginas de Gloria" registraron un *boom* de recitales de distintos artistas.

Ahora bien, ¿Qué significaba asumir esta postura? ¿Qué tipo de risa provocó HUM® bajo la guerra? ¿De quiénes se rió? Y ¿Sobre qué reflexionó "seriamente"? ¿Hubo una posición "apocalíptica" ante la contienda bélica?

La diferencia o el matiz que le dio HUM® a su apoyo a la recuperación de las Islas Malvinas fue concebirla, inicialmente, como un punto de inflexión que producía "vértigo", abría "un vacío", que si bien hizo "olvidar (casi) la represión inútil del 30 de marzo" (H nº 80, abr. 1982: 35); permitía exigir la soberanía popular y un retorno a una economía basada en la industria y el trabajo nacional. Claudio Bazán, Enrique Vázquez y Braccamonte fueron algunos de los columnistas que se expresaron en este sentido. Este razonamiento se sustentaba en entender que los militares se habían encontrado con su función específica, es decir, luchar contra un enemigo externo, con lo cual debían dejar el gobierno a los civiles. A esto se sumaba que la causa de Malvinas había logrado la ansiada unidad nacional pero, con (ciego) optimismo, reconociendo "que aquellos que piensan distintos no son necesariamente sus enemigos. Adversarios, puede ser" (H nº 82, may. 1982: 118). Para Vázquez, "La consigna es: ahora o nunca" porque "La guerra nos hizo pensar en cómo vivir mejor cuando ella se vaya" (H nº 80, abr. 1982: 2). Mientras Braccamonte sostenía: "Gracias a [los ingleses] la Argentina está a punto de volver a la normalidad: Estado de derecho, rechazo a los monopolios y renacimiento del nacionalismo sin disfraces. ¡Oh, Margaret, qué grande sos!" (H nº 81, may. 1982: XX).

Esta posición se acompañó, como ya se mencionó, con la denuncias sobre los actos de violencia perpetrados por las patotas. Y una vez en guerra, se tradujo en la adhesión a la solitaria propuesta que Raúl Alfonsín hizo de nombrar un presidente civil de transición que negociara con los ingleses. El candidato era el ex presidente radical Arturo Illia. Bajo el contundente título "Illia al gobierno, la democracia al poder", Enrique Vázquez implícitamente apoyó a Alfonsín y explícitamente exaltó la figura de Illia. A partir de reunir las declaraciones que diferentes personalidades políticas y militares habían hecho en distintas ocasiones alabando distintos aspectos del gobierno de Illia; Vázquez quería demostrar que había un reconocimiento unánime sobre la última gestión radical (H nº 83, jun.1982 p.29-31). Sin recordar que el acceso al poder de Illia se había hecho con la proscripción del peronismo, se contribuyó a erigir a Illia como el "presidente moral" de los argentinos; rótulo que, como se vio en el capítulo uno, en 1974 fue otorgado por *Satiricón* a Ricardo Balbín, otro caudillo radical. La propuesta de Alfonsín fue rechazada por la Multipartidaria, por su partido y por el mismo Illia, quien tuvo oportunidad de explicar su posición a Moncalvillo cuando lo entrevistó en julio de ese año[356].

[356] También en HUM®, Vicente Leonidas Saadi, dirigente de la fracción intransigente del peronismo, expuso su rechazo a la propuesta de Alfonsín (H nº 84, jun. 1982).

Jorge Sabato fue más audaz al cuestionar el "gran cambio" que se decía que se había producido a partir del 2 de abril cuando se alcanzó la "unidad nacional", se reveló la vocación fraternal hacia los países latinoamericanos y se promovió un formidable y repentino antiimperialismo. Para Sabato no había cambio alguno porque aún estaba pendiente un "imponente DEBE" en el balance que hacía del Proceso. La primera deuda era una respuesta por parte de las autoridades militares a las Madres de Plaza de Mayo sobre los desaparecidos y las siguientes eran solucionar la situación de la industria nacional, de las universidades, poner fin a las "patotas" que "continúan operando con el desparpajo y la impunidad habituales", resolver los problemas de la desocupación, la desnutrición, la falta de vivienda, la deserción escolar, etc. y la creciente deuda pública generada por el cierre de bancos y financieras. Además de estas cuestiones irresueltas, para Sabato, la principal deuda era aquella de la cual se era poco conciente:

> no por ignorancia sino porque nos hemos acostumbrado a vivir con él (…) Se trata (…) de que en Argentina (…) los civiles somos ciudadanos de segunda clase. Los militares toman todas las decisiones, tanto en la guerra como en la paz, en los cuarteles como fuera de ellos, en lo federal como en lo municipal, en agricultura como en educación, en relaciones exteriores como en salud pública, en deportes como en televisión, en trabajo como en siderurgia, en aeronáutica como en ferrocarriles, en petróleo como en control de cambios… Y aunque a veces hacen como que nos consultan, son ellos los que deciden y nosotros los que obedecemos (H nº 84, jun. 1982: 18-19).

En plena Guerra de Malvinas y entendiendo que era el momento más oportuno, Sabato desmontaba esta "perniciosa" e histórica asimetría entre el poder de los militares y el de los civiles porque "el pueblo quiere ser protagonista y no espectador, para derrotar definitivamente a sus enemigos de siempre. Claro que hay quienes le tienen más miedo al pueblo que a los ingleses" (Ídem). Para Sabato, el cambio se produciría si se reformulaba las relaciones cívico-militares y el estatus de ciudadanía que cada uno de estos dos sujetos detentaban. Como se verá más adelante, tras la derrota en la guerra esta cuestión abordada por Sabato cobrará mayor despliegue siendo uno de los ejes de la reflexión en torno a la transición democrática.

La posición de HUM® frente a la Guerra no se agotó en el deseo de retornar al Estado de derecho y socavar el excesivo poder detentado por los militares y la debilidad de los civiles que los tornó "ciudadanos de segunda clase". Como decía en el editorial antes mencionado, siguió ejercitando la sátira y la crítica pero éstas se caracterizaron por una sensatez no solemne, que contrastaba con el frenetismo triunfalista y nacionalista de otras publicaciones. Como se vio en el capítulo anterior, esta postura le costó una merma en la cantidad de lectores como así también amenazas ante las cuales salió a defenderse apelando a la "vigencia de los matices" y rechazando el sectarismo. Así decía:

> Las cosas están que pelan, vaya novedad, y alguna gente que nos lee, intenta bloquearnos. Establece una zona que abarca, a lo sumo, una sola opinión excluyente, y amenaza que si pasamos de ella nos bombardea con denuestos, improperios, misiles verbales, cartas fulminantes y retiro parcial o total de apoyo (H 81, may. 1982: 21).

Pero la mesura no impidió la publicación de algunas notas, historietas y *cartoons* que se sumaron a las expresiones colectivas de triunfalismo y exaltación nacionalista[357]. En todo caso, HUM® concentró la sátira por un lado, en los "enemigos externos": Margaret Thatcher y sus aliados Ronald Reagan, Alexander Haig, Augusto Pinochet; y los ingleses en términos genéricos. Y por otro lado, en los ya históricos "enemigos internos" de HUM®, que no perdieron tiempo en adaptarse a los nuevos tiempos que la guerra imponía. Las grandes ausentes fueron las autoridades militares argentinas. HUM® les expresó su apoyo al no burlarse de ellas pero esa tregua no incluyó al ministro de Relaciones Exteriores, el civil Nicanor Costa Méndez.

Las impactantes portadas realizadas en serie "Nos hicieron la cama?" abordaban la "traición" de quienes el Proceso creía sus aliados. En la primera de ellas, publicada en el contexto de las frenéticas reuniones diplomáticas previas a la declaración de la guerra, Costa Méndez encontraba a Margaret Thatcher en la cama con el secretario de Estado de Estados Unidos, Alexander Haig (H nº 81, may. 1982). Al mes siguiente, con la guerra avanzada, Costa Méndez era sorprendido por la misma situación pero en la cama además de Haig estaban la reina Isabel II, Ronald Reagan y Augusto Pinochet quienes sonreían al verlo (H nº 84, jun. 1982) [Véase Láminas 54 y 55 en Anexo 3]. Si bien las portadas tenían una fuerte carga machista al representar a Margaret Thatchet como una adúltera[358], el ministro no quedaba menos ridículo por su ingenuidad en recibir el apoyo o al menos la neutralidad por parte de los Estados Unidos. Estas tapas se diferenciaban de las triunfalistas de *Gente*[359] y las denigratorias de *Tal Cual*[360] como así también, su sátira se distanciaba de la elaborada por Sábat para *Clarín*,

[357] Por ejemplo, "Ronald, Margarita y Nicanor" de Izquierdo Brown (H n° 83 jun.1982: 6-7).
[358] Muchas de las humoradas en torno a Thatcher tuvieron una fuerte carga machista. Otra portada de HUM® representó a la Primer Ministro inglesa como "Margot" a quien unos despechados tangueros, Costa Méndez y Galtieri, cantaban: "Ya no sos mi Margarita…" (Cascioli, H n° 80, abr. 1982: 1).
[359] Luego del hundimiento del destructor inglés Sheffield, *Gente* titulo "¡Estamos ganando!" (nº 876, 07/05/1982). Según Ulanovsky, *Gente* presentó a los soldados ingleses como gente excéntrica, de costumbres personales y moral totalmente criticables; mientras los pilotos argentinos eran considerados héroes valientes e imbatibles (1997: 300). Gente no fue el único medio que ofreció esas representaciones. Los *cartoons* de HUM® no estuvieron muy alejados de esa imagen de los ingleses, sumada a aquella que los consideraba despectivamente homosexuales.
[360] Estas imágenes contrastan con las imágenes denigratorias de Thatcher que publicó el semanario *Tal Cual* en su tapa. Se la mostró como Hitler, el diablo, Drácula, un pirata y como la mujer maravilla. Bajo títulos que decía: "¡La Thatcher está loca!" (en *Clarín* 4/07/1982) o que era una "bruja y asesina" (en Ulanovsky, 1997: 298).

quien representó en sucesivas ocasiones al Proceso como Carlos Gardel sugiriendo que había agradado[361].

En cuanto a sus "enemigos internos", HUM® anunció, con una fuerte carga moral, que asumía la tarea de "detectar conductas y calificar actitudes" pero "sin caer "en el maniqueísmo de la etiqueta (que nosotros mismos hemos condenado), sino acomodando los tantos de acuerdo a una escala de valores que sí es inmutable" (H n° 81, may. 1982: 5) [Véase Lámina 56 en Anexo 3]. La seriedad del asunto se justificó, "no es ponernos solemnes. Sólo queremos transmitir una sensación: hay gente que está matando y muriendo para que otra gente siga sin medir la distancia que hay entre patriotismo y negocio" (Ídem). Para Jorge Sabato, quienes actuaban de ese modo, es decir, todo aquel "que se escuda tras los símbolos patrios para medrar en provecho propio y de sus compinches", eran unos "patrioteros" (H nº 82, may. 1982: 38).

Para HUM®, no había una excepcional escala de "valores de guerra" y por ese motivo denunció tres tipos de conductas que trivializaron el conflicto bélico. Por un lado, los que apelaron a la guerra como excusa para evadir o posponer obligaciones, particularmente, llevada a cabo por "personajes de alguna notoriedad". Por otro lado, los que fomentaron una "cultura bélica" siendo que lo más importante, decía HUM®, era impulsar "una muy clara noción de la justicia de la causa, no conocer al dedillo cuántos misiles dispara un Harrier por minuto" (Ídem) [Véase Lámina 57 Anexo 3]. En este sentido, HUM® se ponía pedagógica como fue la nota de Luis A. Frontera que además de relatar la historia de la ocupación inglesa de las islas, instruía acerca de que no había que llamarlas "colonia inglesa" porque "al hacerlo se cae en la trampa británico- norteamericana de que las Naciones Unidas puedan aplicar el principio de autodeterminación. Hay que recordar que las Malvinas no son una colonia, sino un territorio argentino ocupado de facto por una potencia extranjera" (H nº 82, may. 1982: 3). Finalmente, los que sacaron provecho particular de la situación del país, en alusión a los empresarios que inundaron los diarios con anuncios que promocionaban llaveros o ceniceros "Malvinas Argentinas", o el "plan Malvinas Argentinas" etc. A estos últimos, se sumaban los importadores de banderas argentinas "Made in Hong Kong". HUM® editorializó sobre este asunto que "crispa los nervios. (…) Porque es el símbolo llevado al ridículo, de los terribles resultados de una política económica aplicada por Martínez de Hoz con pertinacia y defendida con obcecación por el gobierno que lo designó" (H n° 83, jun. 1982: 3). Esta crítica vertebró la postura "apocalíptica" que HUM® asumió ante la guerra.

[361] El Proceso "se creía Gardel" y desafiaba a Margaret Thatcher. Luego, Gardel, con alas de ángel saludada a un Charly García atravesado por líneas negras, en representación de la censura que había sufrido; con una lágrima en los ojos le daba la mano a Fidel Castro y le suplicaba al Papa Juan Pablo II (Sábat; 1999).

Las denuncias y críticas fueron acompañadas por notas y *cartoons* que satirizaban a los exponentes de esos tres grupos, ofreciendo matices y complejizando aquella distinción. Por ejemplo, Jorge Sabato decía con irónico asombro "Las Malvinas dan para todo. Veamos qué pasa cuando el fervor patriótico pasa del bermellón entusiasta al verde financiero" en referencia a la "bicicleta financiera" que se puso en marcha el 2 de abril gracias a la "complicidad" o "incompetencia" del ministro de economía (H nº 80, abr. 1980: 40-41). Desde sus inicios HUM® había criticado y satirizado a quienes decían defender los intereses nacionales mientras sus acciones sugerían lo contrario. Si en esos casos, la risa siempre había sido cómica, es decir, dirigida hacia el otro; la guerra llevó a reconocer que entre "nosotros" también estaban los que incurrían en esas deslealtades. La serie de *cartoons* "Todos hicimos alguna de estas cosas" realizada por Ceo y Sanz ofrecieron una risa redentora al respecto. En ellos se representaron situaciones como las especulaciones sobre el llamado a los ex "colimbas", los jefes "prudentes" que posponían por ejemplo aumentos de sueldo alegando la crítica situación que implicaba la guerra, las cargadas al amigo "inglés", el acopio de alimentos, el retirar el dinero de los plazos fijos en los bancos y guardarlos en casa, y "divagaciones y guitarreos geográficos y aventuradas opiniones sobre material bélico" (H nº 81, may. 1982: 28-29). Como se puede observar muchas de las conductas en las cuales se reconocían eran las que venían criticando en otros, en los "mediocres". En todo caso, dejaba en evidencia los altos estándares morales de la revista y las limitaciones para sumar adeptos por parte de los "apocalípticos".

Entre los "enemigos internos", el periodismo "mediocre" tuvo un lugar destacado en la crítica de la revista. La caricatura de José Gómez Fuentes peinándose los pelos de la lengua fue una de las más potentes críticas a la prensa oficialista efectuada durante la guerra (H nº 82, may. 1982: 1) [Véase Lámina 58 en Anexo 3]. HUM® sugería y se anticipaba a lo que posteriormente sería para muchos una terrible revelación: la flagrante manipulación informativa que se llevó a cabo durante la guerra. Pero del mismo modo en que HUM® denunció a quienes no decían toda la verdad y a quienes imponían la "cultura bélica"; intentó ofrecer otras versiones de cómo hacer periodismo a través de los reportajes a distintos exponentes del periodismo gráfico y radial. Los entrevistados eran exponentes de amplio abanico de opciones alternativas en el campo periodístico posible en el contexto de la Guerra de Malvinas y los ideales de "unidad nacional" que habían generado: el padre Federico Richards, director del semanario bilingüe de la comunidad irlandesa *The Southern Cross*; los periodistas radiales Magdalena Ruiz Guiñazú y Osiris Troiani, quien había sido echado de Radio Continental a raíz de un comentario sobre el manejo diplomático del problema de las Islas Malvinas; Helvio "Poroto" Botana; Vicente Leonidas Saadi quien estaba por lanzar el diario *La Voz*; José María Rosa, historiador

nacionalista y revisionista, director de *Línea*, revista que en 1980 había acusado a HUM® de oficialista; Luis Gregorich, editor en el diario *Clarín* y James Neilson, editor de *The Buenos Aires Herald.*

El reportaje al padre Richards sobresalió por el relato que dio sobre el asesinato de los sacerdotes palotinos en julio de 1976. Richards acusó por el hecho a esos "grupos paramilitares, que andaban actuando sueltos por la ciudad en ese tiempo y que a alguien respondían… el por qué, no lo sé…" (H nº 80, abr. 1982: 72). Sobre el periodismo, Richards tenía una posición similar a la de HUM®: criticaba a la gran prensa diaria preocupada por "acomodarse" y rescataba a Robert Cox del *The Buenos Aires Herald* y a *La Prensa* por "levantar un poco la voz" sobre el tema de los desaparecidos. La entrevista a Gregorich también se destacó, su punto de vista era bastante coincidente al que HUM® sostenía. Se trataba de un "integrado-apocalíptico" y de hecho, esas coincidencias derivaron en su inclusión al *staff* de HUM®.

La derrota en Malvinas fue inesperada y sorpresiva pero el desconcierto inicial rápidamente se transformó en frustración, bronca y en un fuerte repudio hacia los militares. El antimilitarismo se vio alimentado por el descubrimiento de la manipulación informativa durante la guerra y las pésimas condiciones en las que habían tenido que combatir y sobrevivir los soldados argentinos en las islas Malvinas. Y "el colmo" fue, por un lado, la respuesta de los altos mandos militares a las denuncias de los conscriptos que consistió en iniciarles sumarios y acusarlos de "subversivos" y, por otro, declaraciones como las del presidente interino, el general Alfredo Saint Jean, de que "a pesar de todo en el país se vivía cada vez mejor". Para Jorge Sabato, la reacción militar a la indignación social y las denuncias era "una verdadera catarata de despropósitos que no hay más remedio que calificar de farsescos" (H nº 85, jul. 1982. 17). Frente a la situación, HUM® expresó su absoluto desencanto con las autoridades dejando en blanco parte del Sumario en señal de que no había nada para decir mientras desde el editorial respondió a la pregunta: "¿Y ahora, dónde me pongo?" (H nº 84, jun. 1982: 5). Sin hacer una autocrítica sobre el apoyo concedido a las Fuerzas Armadas en abril, se concentró más bien en la histórica negación de la identidad latinoamericana de la sociedad argentina, enmarcada en el hecho de que fueron estos países, con la excepción de Chile, los que apoyaron la causa argentina en Malvinas (H nº 84, jun. 1982: 5). La revista se plegaba al silencio generalizado en torno a la adhesión a la Guerra y, como buena parte de la sociedad, procuró olvidar aquel apoyo y mirar hacia adelante[362].

[362]A un año de la guerra, HUM® editorializó sobre las lecciones que habían dejado. Malvinas se había transformado en "una pesadilla que se quiere olvidar. Y no hay que olvidar. Porque con el olvido gana otra vez nuestro enemigo, del de adentro y los de afuera" (H nº 101, mar. 1983:5-6). Si bien no se decía explícitamente

El correo de lectores dio un significativo espacio a que estos se expresaran. Las cartas seleccionadas para tales fines eran bastante afines a la percepción que HUM® tenía sobre lo sucedido. Las críticas fueron dirigidas principalmente a las Fuerzas Armadas a quienes se las responsabilizó por la derrota y sus consecuencias como así también se les recordó insistentemente que gobernaban y tomaban decisiones sin consultar al "pueblo. También se acusó a los grandes medios por haber manipulado y ocultado información, en contraste un lector incentivó a HUM® "para que sigan diciendo lo que otros callan" (H nº 85, jul. 1982: 24). HUM® salía indemne por su postura frente a la Guerra. En general predominó una representación de la sociedad en términos de "pueblo" que estaba llena de preguntas sin respuesta, frustrada, que se sentía traicionada y que reclamaba el retorno a la democracia. La sociedad se representaba como víctima inocente de la manipulación del gobierno y el *establishment* periodístico. En ese contexto llama la atención la carta de una lectora donde hacer una autocrítica por no haberse animado a oponerse a ese "desatino" que fue la guerra y por haberse callado el 2 de abril (H nº 85, jul. 1982: 26). Según su modo de ver la situación, en aquella fecha el "pueblo" se había dividido en dos, por un lado los ingenuos que creyeron y por otro, los que se oponían en silencio; sin embargo, toda la responsabilidad era de los militares.

6. El colapso del Proceso y la exaltación de la democracia

El fracaso en Malvinas significó el colapso del Proceso y puso en marcha la transición democrática con las Fuerzas Armadas sumidas en la más profunda crisis política e institucional. La fractura de la Junta Militar con el alejamiento de la Armada y la Fuerza Aérea fue el momento de mayor vulnerabilidad de la dictadura; pero los militares siguieron gobernando pues los partidos políticos aún débiles rechazaron hacerse cargo de la transición. Se trataba de una situación política inédita: la transición democrática se iniciaba por el colapso del Proceso[363] y

nada del apoyo social concedido el 2 de abril de 1982, sostenía que el pueblo argentino había aprendido quiénes eran sus enemigos y quiénes sus amigos. Pero la "gran lección" fue dejar en evidencia la incapacidad del ejército argentino para hacer la guerra contra un enemigo externo. A su vez, el ocultamiento de la "verdad" lo "inhabilitan y lo descalifican para siempre. (…) Si algo han ganado los militares (…) es la desconfianza de la población" (H nº 101, mar. 1983:5-6). Asimismo, HUM® reclamó una explicación "clara y sincera" de por qué se eligió esa fecha "¿se procuraba airear el Proceso, se pretendía asegurar la cría del régimen, se necesitaba – desde el Poder- un barniz populista?". En todo caso, el rédito político de la guerra fue que "terminó por aniquilar el Proceso: lo puso en crisis, lo enemistó con sus mejores ideólogos, que al final resultaron ser agentes del enemigo explícito (…) Y en lo externo, nos redescubrió Latinoamericanos" (Ídem).

[363] Las representaciones humorísticas que aludían a situación política en Bolivia reaparecieron con fuerza en HUM®. El vecino país estaba llevando adelante su propia transición, la primera en una región dominada por militares. El caso de Bolivia era pertinente por el retorno a la democracia y porque la dictadura caía por colapso al igual que la Argentina, aunque era el narcotráfico y no una guerra el motivo de dicho colapso (Ansaldi, 2007b). Asimismo, HUM® en su ataque a los militares argentinos, los denunció por haber colaborado con sus pares

no debido a la movilización popular como había sido la de 1973. También, a diferencia de aquel entonces, no había líderes políticos de envergadura, Perón y Balbín habían muerto. Illia, quien como se dijo, había sido candidateado por Enrique Vázquez para llevar adelante la transición no era un "líder" sino un "hombre bueno" (H nº 99, feb. 1983: 11). Para HUM®, se estaba nuevamente ante la catástrofe, se estaba "en esta oscuridad que tanto se parece a la temida oscuridad del infierno" (H nº 84, jun. 1982: 116) y en "el escenario más dramático de nuestra historia contemporánea" (H nº 85, jul. 1982: 18). El Proceso estaba muerto [Véase Lámina 59 en Anexo 3]. La revista de inmediato volvió a la "vereda" de enfrente y su premisa fue "ganar la posguerra", es decir, mirar hacia delante a los fines de garantizar el retorno al Estado de derecho asumiendo como propia la tarea de sentar las bases para la construcción de un nuevo orden democrático.

HUM® interpretó la nueva coyuntura como la posibilidad para establecer un punto de inflexión histórico. Como en anteriores ocasiones, varios de sus colaboradores apelaron a los discursos de los militares de marzo de 1976, les tomaban a éstos la palabra, para revelar y reclamar que no habían cumplido con sus promesas programáticas o que éstas eran falsas. En esta estrategia tendiente a socavar la legitimidad de aquellos quedaba en evidencia la generalidad y abstracción de las proclamas militares, lo cual las hacía susceptibles a ser reapropiadas para su inserción en nuevas tramas de sentido. Cierto era que había un sustrato en común entre marzo de 1976 y fines de 1982: la preocupación por la construcción del orden social. Esta cuestión hacía la diferencia con los intereses en juego a principios de la década del setenta cuando la atención estaba en generar el cambio social.

En esta línea, Enrique Vázquez retomaba el diagnóstico inicial del Proceso que sostenía que "las instituciones republicanas estaban enfermas de muerte y que había que edificar una Argentina nueva" y con ironía remataba: "Fueron necesarios seis años para que los escépticos de entonces se convencieran: es necesario funda una Argentina nueva" (H nº 87, ago. 1982: 31-33). Para el columnista, "ya todos estamos de acuerdo en algo: este país se acabó y hay que empezar de nuevo. Es inútil que nos echemos la culpa entre nosotros" (H nº 87, ago. 1982: 31). Su propuesta era "volver a las fuentes" y aquí los caminos entre los militares y los "integrados-apocalípticos" se bifurcaban. Si las Fuerzas Armadas habían reivindicado al Proceso de Organización Nacional iniciado en 1880 por Julio A. Roca; HUM® consideraba que había que recuperar el espíritu de 1810 y convocar "otra vez al pueblo a la plaza" para "declararnos

bolivianos en la "lucha antisubversiva" de aquel país y por dar asilo a los militares desalojados del poder. Un ejemplo fue la caricatura de tapa realizada por Cascioli titulada "¡Más desocupados, NO! De Bolivia con Amor" (H nº 93, oct. 1982).

libres", y el de la Asamblea de 1813 que ponía fin a la tortura y a "las capuchas de la vergüenza y el terror indiscriminado. (…) Y que no vuelvan nunca más"; había que exigir la independencia como en 1816 y volver a 1853, a la Constitución Nacional "que nos garantiza derechos y nos obliga deberes, que divide en tres a los poderes del Estado y hace que banquemos en paz la música del vecino" (Ídem). Con otras palabras, HUM® reivindicaba los valores republicanos: la libertad, la soberanía popular, la independencia, la paz, la tolerancia, la igualdad, la ley y la democracia, más que la consigna del Estado Oligárquico, de "orden y progreso".

De este modo, dispuesta a luchar por volver hegemónicos los valores y modos de ver y entender el mundo que venía defendiendo, HUM® pasó a la ofensiva. En efecto, la revista de Cascioli se puso a la vanguardia del proceso que tenía como fin la construcción de un nuevo orden social del mismo modo que en el campo estrictamente político lo hizo Raúl Alfonsín, cuyo discurso fue el más radicalizado del espectro político (Quiroga, 2004). En HUM®, la transición a la democracia quedó representada como el período más virulento de la lucha por la hegemonía y durante la misma, se volvió más directa y concreta en sus críticas y denuncias abandonando las metáforas visuales y textuales, y las entrelíneas de su primera etapa. Esta virulencia tuvo que ver también con el hecho de que la Junta Militar la reconoció explícitamente como su enemigo, lo cual derivó en el secuestro de su número 97 y en el inicio de una causa judicial. En este contexto la revista publicó "Las 'Bases' de HUM®", declaración de principios y manifestación sintética de la lucha por la hegemonía que la revista venía llevando a cabo. Allí actualizó su compromiso con las luchas que desde su inicio había declarado en el campo de la economía, la cultura, la política y la seguridad. En este nivel de la disputa, HUM® puso en jugo todo el capital simbólico y político que había acumulado y triunfó.

La lucha se definió principalmente en términos políticos entre dictadura y democracia y la disputaron las Fuerzas Armadas por el primer bando y los civiles por el segundo. Como dijo Jorge Sabato: "Acá el pleito es… entre civiles y militares [pero advirtió] hay militares democráticos que quieren un gobierno civil y hay civiles totalitarios que quieren la eternización de la dictadura militar"[364] (H nº 86, jul. 1982: 33). Sin embargo, una vez fijada la fecha de elecciones, la lucha política entre los partidos políticos mayoritarios: el radicalismo y el

[364] En realidad, era difícil encontrar militares democráticos, se trataba más bien de habilitar un espacio para la autocrítica y la reconstrucción de la institución militar. Pero los hubo y el caso más resonante fue el coronel retirado Juan Jaime Cesio, quien fue entrevistado por Moncalvillo para HUM® en 1983. Cesio, afiliado al Partido Intransigente, representaba al militar que había rechazado al militarismo y que por tal motivo había sufrido "etiquetamientos" como fue la acusación de marxista-leninista y la marginalización en la institucional militar al negársele el ascenso. En 1975 cuando pasó a retiro, Cesio optó por "hacer política 'por derecha' sin roscas ni cofradías" y "sus camaradas militares tampoco le perdonan eso", remarcaba Moncalvillo (H nº 101, mar. 1983: 66).

peronismo se sumó a aquella disputada entre democracia y dictadura. En la coyuntura de la transición los demás enfrentamientos –en torno a la cultura, la economía y la violencia– quedaron subsumidos en la lucha por el fin de la dictadura. Mas no por ello fueron menos importantes, éstos fueron presentados como instancias a resolver a los fines de garantizar el retorno y la estabilidad de la democracia. En este sentido, HUM® continuó, como ya se vio, la lucha contra la censura y la mediocridad en el campo de la cultura; la lucha contra el modelo liberal de economía. También fue insistente en denunciar y oponerse a la violencia ilegal perpetrada por las "patotas". En todo caso, la novedad fue el abordaje del problema de los desaparecidos y la incorporación del discurso de los derechos humanos. Hasta ese entonces las representaciones de la violencia política se había focalizado en los perpetradores, la cuestión de las víctimas no había sido negada pero tampoco fue suficientemente problematizada, más bien había sido representada como parte del estado de cosas impuesto por la dictadura militar.

HUM® articuló de modo eficaz la frustración inicial con el posterior entusiasmo y algarabía que significaban el fin de la dictadura militar como así también la crítica directa y concreta, con la sensatez que la caracterizaba. En efecto, la mesura fue un rasgo central en HUM®, en particular, en el momento en que el Proceso sólo era el Ejército, es decir, entre la caída de Galtieri y la disolución de la Junta Militar hasta la recomposición de aquella, tras los recambios de los jefes de la Armada y la Aeronáutica, el 21 de septiembre de 1982. En ese entonces además de constantes amenazas golpistas[365], se podían escuchar declaraciones como las del comandante en jefe de la Fuerza Aérea, brigadier Lami Dozo, quien consideraba posible la reconstitución de la Junta Militar pero no como "un paso previo a una retirada militar" sino como un "esfuerzo decisivo para mantener la continuidad del Proceso", el cual debía volver a los objetivos planteados en 1976 (*Clarín*, 03/08/1982 en Quiroga, 2004: 318). Lami Dozo proponía la formación de un partido oficial que permitiera la continuidad del Proceso más allá de la normalización de la República en 1984.

En la inmediata posguerra, HUM® procuró evitar que la crisis política e institucional deviniera en una situación caótica que impidiera el retorno a la democracia. En este sentido, el gesto de prudencia más relevante lo tuvo Enrique Vázquez al conceder su apoyo explícito a Nicolaides. Como explicó:

> La tarea del momento es apuntalar el antigolpe y presionar para que el retorno a la Constitución se cumpla, y que a partir de ese mismo instante las Fuerzas Armadas

[365] Las representaciones cómicas al respecto en HUM® fueron abundantes, incluso fue tema de tapa. Cascioli les ofreció a los lectores un juego, como el que las revistas infantiles, en el cual se le proponía imaginar al presidente "de la próxima semana". El lector podía cortar – "Recorte, que se arma" y pegar entre varias opciones –"Corte la cabeza que quiera y pegue de golpe": Bignone, Nicolaides, Onganía, Harguindeguy, entre otros. (H nº 89sep. 1982).

> comiencen a hacerse cago de los desastres que provocaron: que despejen el tema de los desaparecidos, que adopten una actitud coherente para no trasladar el peso de la deuda externa al gobierno civil, que normalicen los sindicatos, que vayan a al cárcel los militares corruptos y los civiles corruptores (H nº 88, ago. 1982: 35).

Para Vázquez el retorno al Estado de derecho era "irreversible", no había "más lugar para aventuras ni alquimias de medianoche" por lo cual a Nicolaides "Sirve marcarle el camino" (Ídem). Y aclaraba "por si algún paspado me cree oficialista en serio: de aquí hasta el día de las elecciones, Nicolaides tiene mi apoyo. El día de las elecciones, tendrá mi voto en contra" (Ídem). La representación de unas Fuerzas Armadas como una institución que habían perdido la cohesión interna y que se reducía a bandas de asesinos que actuaban impunemente y sin ningún tipo de control estaba por detrás del "apoyo" de Vázquez a Nicolaides. Esto había quedado en evidencia, señalaba el columnista, con la convocatoria a Plaza de Mayo para el 15 de junio por parte de una "mano negra" y la represión con la que se respondió a la gente que allí se congregó a abuchear a Galtieri. Vázquez fue testigo de la represión y denunció en su columna de HUM® al patrullero (dio el número del mismo) del cual "el único acompañante, sentado junto al conductor, sacó su brazo derecho por la ventanilla e hizo dos disparos con su pistola reglamentaria" contra los transeúntes entre los cuales hirió a una muchacha (H nº 84, jun. 1982: 116).

Signos de mesura también se percibieron en las imágenes satíricas de las tapas de HUM®. Pese a percibir la coyuntura como apocalíptica, HUM® no satirizó al Proceso como lo había hecho durante la crisis que rodeó a la caída de Viola cuando apeló a la metáfora del naufragio. Tampoco lo hizo como *Satiricón* frente al derrumbe de Isabel Perón, cuando había sugerido "El demonio nos gobierna". Estaba más cerca de la representación ofrecida por *Mengano* en aquella coyuntura [Véase Láminas 36 y 37 en Anexo 1]. Cascioli apeló a una risa mordaz y no complaciente pero moderada. La designación del general Reynaldo Bignone exclusivamente por parte del comandante en jefe del Ejército, motivó a Cascioli a realizar una caricatura cuyo titulo decía "Voto unánime 1 a 0! Sin segunda vuelta" y otro titular con sarcasmo anunciaba: "¡Exclusivo! Las lecciones por dentro" mientras se veía a Nicolaides como un director técnico levantar el brazo de un victorioso Bignone (H nº 85, jul. 1982) [Véase Lámina 60 en Anexo 3]. La imagen recordaba aquellas que en 1980 y 1981 habían retratado a Viola y a Galtieri, respectivamente, en el momento de su nombramiento como presidentes. Se trataba de una crítica a los mecanismos elección de las autoridades del Proceso que, por omisión, exponía la flagrante exclusión política de la sociedad civil.

En cambio, las representaciones cómicas en *cartoons* e historietas publicados en el interior de la revista no dieron tregua alguna. La sátira apuntó directamente a los militares, las

botas se sumaron a los símbolos que representaban el militarismo y la representación de urnas electorales se hizo regular [Véase Lámina 61 en Anexo 3]. Las ideas y sentimientos que estaban por detrás de las metáforas visuales que los humoristas construían no eran una novedad: rechazo al militarismo y al golpismo. Se representaba a una sociedad excluida políticamente y que deseaba que tal situación llegue a un fin, y los militares a hacer cuanto sea posible por impedir que tal cosa suceda. La guerra de Malvinas había funcionado como un paréntesis, es decir, había dejado en suspenso estos reclamos. Tras la derrota los mismos irrumpieron con mayor fuerza y desenfreno. Estas pocas ideas fueron eficaces por la variedad y multiplicación de recursos que se desplegaron para presentar los diversos matices de las mismas.

La recomposición de la Junta Militar y las amenazas concretas que recibió HUM® hicieron que la mesura decreciera mas no desapareció totalmente porque este rasgo, además de ser una estrategia conciente en la lucha política, formaba parte de la estructura del sentir que HUM® encarnaba. A partir de noviembre de 1982, la transición democrática en HUM® quedó representaba a partir del abordaje cómico y serio de tres grandes cuestiones: la primera, es la representación de la lucha entre dictadura y democracia, entre militares y civiles. La segunda, es la cuestión de la violencia política ilegal, que incluye dos aspectos, por un lado, el problema de la persistencia de tales actos por parte de las "patotas" y por otro, el problema de los desaparecidos y los organismos de derechos humanos. La tercer cuestión en la campaña electoral, las elecciones y el triunfo, para los peronistas inesperado, de Raúl Alfonsín.

La frustración y el repudio hacia a los militares se articuló en HUM® con un expreso desentendimiento con respecto a la responsabilidad sobre la crisis. Ésta recaía exclusivamente en aquellos. Aunque no se perdió ocasión de remarcar, como HUM® lo venía haciendo desde sus inicios, la parte de responsabilidad que le correspondía a la "oligarquía infame disfrazada de liberal y que en realidad mantiene toda una estructura de dominación de carácter feudal" (H nº 86, jul. 1986: 33). Desde este punto de vista y sin ocultar la indignación, HUM® le respondió a Bignone, quien había incitado a un ejercicio autoreflexivo al convocar a preguntarse "¿Qué nos pasa a los argentinos?", que no era necesario que cada argentino realizara un examen de conciencia. Más bien se necesitaba una "igualmente reflexiva introspección de quienes tienen la responsabilidad – no acordada hoy por los 'argentinos' de gobernar" (H n° 85 jul. 1982: 5). A los argentinos "les pasaba", decía HUM®, que podían elegir a sus gobernantes, que tenían que convivir con muchas preguntas sin respuesta lo cual generaba un acentuado estado de desconfianza y desaliento público; y, sobre todo, "nos pasa que nos sentimos burlados. Como invitados a un juego de distracción, lo que indica también que se nos subestima" (Ídem). Este estado de ánimo del cual HUM® se hacía portavoz estaba en sintonía con la percepción que

Raúl Alfonsín tenía sobre la situación. Unas semanas antes que HUM®, el dirigente radical había dicho "nuestro pueblo está decepcionado, frustrado y engañado. No sólo engañado en los últimos meses, sino engaño por años" (*LP* 19/06/1982, en Tcach, 1996: 44). Para Alfonsín, la derrota en Malvinas indicaba que "este Gobierno debe irse ya, para que cese la usurpación del poder y hoy mismo se debe poner en marcha un período de transición civil hacia la democracia" (en Tchach 1996:44). Sin embargo, esta postura no tenía el apoyo e todo el arco partidario, ni la del partido radical, cuyo principal referente Carlos Contín había declarado: "a las Fuerzas Armadas, vencedoras o con un revés en las islas Malvinas, las hemos de recibir en triunfo porque han recuperado el prestigio del país" (*El País*, 16/06/1982 en Tcach, 1996: 44).

Mientras Contín daba su apoyo a los militares, incluso en la derrota, Enrique Vázquez rechazaba el análisis de los diarios que decían que el país estaba en crisis, "Crisis tu abuela, macho. Lo que está en crisis es otra cosa, esa cosa que el general Videla dijo una vez que era 'la única institución sana del país'. Así le fue. Esa institución que se llama 'fuerzas armadas'" (H nº 84, jun. 1982: 116). La crisis se debía al derrumbamiento de su sostén ideológico, la Doctrina de Seguridad Nacional, "esa que dice que los enemigos de los militares son los ciudadanos comunes que piensan distinto" y la que dividió al mundo en oeste y este (Ídem). Después de haber aniquilado a miles de personas consideradas enemigos "subversivos marxistas" en nombre de salvaguardar la "democracia occidental y cristiana", el Proceso había terminado la Guerra de Malvinas combatiendo contra quienes habían sido sus aliados y aliándose a los países que había considerado sus más rotundos enemigos. La Guerra de Malvinas había puesto en evidencia, según HUM®, que los militares argentinos estaban muy especializados en luchar contra "los señores de civil que piensan distintos" pero no sabían como hacerlo contra quienes tenían "armamento distinto" (H nº 85, jul. 1982: 32). El derrumbamiento de la DSN dejaba sin principio de legitimidad a la "lucha antisubversiva" y ponía en crisis el modelo de militar profesional producto de la Guerra Fría y de la política exterior de Estados Unidos para América Latina.

Una risa amarga apuntalaba ese reconocimiento y contribuía a hacer soportable el desengaño. En la "Historieta no alineada", Ceo representó la situación de un hombre, aparentemente de clase media y mediana edad que, en 1976, fue preso al ser sorprendido en su casa por la policía leyendo una publicación del Partido Comunista Cubano. En 1982 obtenía el indulto y una vez de vuelta en su casa, se preparaba un trago para ver el noticiero en televisión pero se sobresaltaba al ver al ministro Costa Méndez abrazado a Fidel Castro. Desconcertado y creyendo que la bebida le había hecho mal, corría a tirar el contenido de la botella por la pileta de la cocina (H nº 84, jun. 1982: 29) [Véase Lámina 62 en Anexo 3]. Sin el matiz de la risa pero

con ironía, Sabato consideró la presencia de Costa Méndez en La Habana como un gesto de "valentía" porque "no hay que olvidar que muchos argentinos sufrieron dolosa persecución, por orden de los mismos mandantes del canciller, al haberse atrevido a sostener opiniones muy parecidas a las que ahora comentamos" (H nº 84, jun. 1982: 17). Por su parte, Luis Frontera expuso con dureza el total descrédito en que habían caído las Fuerzas Armadas: "algunos pensamos que toda nuestra filosofía anterior en realidad no había existido nunca, que habíamos creído en nada, que nos habían mentido en todo, y que la llamada Sociedad Occidental y Cristiana era esto, simplemente 'el verso infernal'" (H nº 84, jun. 1982: 29).

La soberbia y el cinismo que aún mostraban las Fuerzas Armadas era para HUM® imperdonable a la vez que irritante. A la crítica política, HUM® sumó la crítica ética y moral. Sus columnistas advertían con indignación que frente a la crisis política e institucional que se vivía los jefes militares de todas las armadas actuaban sin prudencia, pudor o decoro. La "imperturbable soberbia" de los militares frente a las demandas ciudadanas y su incapacidad de hacer una autocrítica sobre lo actuado en Malvinas y bajo el Proceso se había tornado intolerable. HUM® representaba a una sociedad cansada de escuchar sus discursos, esa "parafernalia retórica castrense destinada, suponemos, a seguir alimentando ese diluvio sanático (sic) que nos agobia desde 1930". Para Jorge Sabato, los militares eran "caraduras" (H nº 100, mar. 1983); en cambio Luis Gregorich aludió a la "cultura de la negación" y al "síndrome del avestruz" para referirse a los comportamientos de las autoridades procesistas que tendían a negar los reclamos populares y los "problemas" que supuestamente éstos debían administrar y planificar. Gregorich también acusaba a los medios masivos de comunicación por contribuir a la consolidación de estas actitudes debido a que "negaron tácitamente las alternativas, el disenso, la pluralidad de las opciones, la posibilidad de una verdad compartida" (H nº 88, ago. 1982: 39).

El "gran tema" de la negación nacional era el de "los desaparecidos durante la guerra civil que sacudió el país en la segunda mitad de la década del 70" [366](H nº 88, ago. 1982: 40). Después de tantas promesas incumplidas, Bignone había declarado que era imposible dar una lista con los desaparecidos porque no existía tal lista y porque no se sabía si éstos habían muerto o se habían ido al exterior o pasado a la clandestinidad. Con indagación el columnista remarcaba que se estaba negando el hecho que la inmensa mayoría de los desaparecidos "habían sido

[366] Gregorich también se indignaba ante la negación del imperio de la censura, de la desnacionalización de la cultura, del control militar sobre los medios de difusión, las "listas negras", el "avasallante predominio de la frivolidad y el escapismo" (H nº 88, ago. 1982: 39). La "cultura de la negación" o el "síndrome avestruz" también alcanzaban al ámbito económico y había contribuido a evitar responsabilizar a los directamente vinculados a la crisis económica.

secuestrados por autodenominadas fuerzas de seguridad" (Ídem). Este no reconocimiento del problema impedía avanzar en el camino de una "reconciliación" ya que ésta sólo era posible en el marco de la aceptación de la verdad. Y finalizaba con la temible pregunta: "¿Acaso el horror de lo que pasó es tal que no puede ser nombrado?" y llamaba a los militares a "Renunciar a la negación" (H nº 88, ago. 1982: 40). Estas palabras se combinaban con imágenes en las cuales se sugería que además de negación había una explícita intención de no informar y de acallar a las voces que revelaran secretos, información, a las que hicieran denuncias, incluso aquellas que provenían desde la misma institución militar.

El repudio a los militares también se expresó en HUM® en un fuerte cuestionamiento al militarismo o pretorianismo. En este caso, se articulo una lectura a corto plazo dirigida a la crítica del Proceso y otra a largo plazo destinada a erradicar la histórica intervención de los militares en política. Esta última interpretación, en concordancia con el discurso radical, definía como la fecha de origen del militarismo 1930, cuando se produjo el primer golpe de Estado[367]. La revisión crítica y en clave histórica de las relaciones entre civiles y militares fue otro de los ejes en los cuales se expresó la migración de la credibilidad depositada otrora en las Fuerzas Armadas. HUM® recuperó la distinción que Sabato había hecho entre ciudadanos "de primera" y "de segunda" para, por un lado, avanzar con el proceso de desacreditación de los militares y por otro, retomar aquel dirigido a legitimar, regenerar y fortalecer la confianza en las capacidades de los civiles, necesarias para la construcción del régimen democrático.

La propuesta de HUM® era atenerse a la Constitución Nacional de 1853 la cual había establecido la subordinación de las Fuerzas Armadas al poder civil. Jorge Sabato lo expuso con claridad cuando cuestionó la pertinencia y la legitimidad de los militares –que habían demostrado no tener "amor" ni respeto por la democracia– para redactar el Estatuto para los partidos políticos. Sabato desnaturalizó una práctica histórica de la política nacional por la cual pese a no haber ley que así lo dispusiese, los militares se arrogaban el derecho a fijar las pautas a los partidos. Sabato sugirió invertir la situación. Al fin y al cabo, decía, la Constitución Nacional sostenía que eran los civiles quienes tenían que dictar un estatuto para las Fuerzas Armadas[368]. Sabato incluso dio los nombres y apellidos de civiles que podían conformar dicha comisión porque era imperioso para la construcción de la democracia:

[367] Hay que señalar que esta interpretación obviaba que Hipólito Yrigoyen, durante su mandato, había convocado a los militares a reprimir la protesta obrera en Buenos Aires en lo que se denominó "La Semana Trágica" y en la Patagonia. El trabajo de memoria que se desplegaba en relación a la historia argentina, exculpaba a radicales y peronistas e inculpaba a las Fuerzas Armadas y a la "oligarquía liberal".

[368] Si los militares con la COMIPOL (Comisión Militar para lo Político) iban a elaborar un Estatuto; los civiles, sugería Sabato, debían formar la COCIMIL (Comisión Civil para lo Militar) para elaborar el "Otutatse". Si bien esta última palabra era un chiste, era la palabra "estatuto" invertida, la propuesta era seria.

> regular todo lo referente al funcionamiento político de las Fuerzas Armadas para asegurar que éstas se dedicarán por entero a las funciones específicas que les asigna la Constitución, y que lo harán con competencia, honestidad y dedicación. Para que de una vez por todas sus integrantes se ocupen de lo que se supone que tienen que saber y dejen de ser… presidentes de la Nación a dedo! (H nº 86, jul. 1982: 37).

Sin embargo, la propuesta de Sabato no fue considerada por el arco partidario, el cual se mostró menos disruptivo que el columnista.

En la declaración del derrumbamiento de la DSN como en la crítica al militarismo, HUM® apuntaló su posición con sus entrevistados. Mientras Adolfo Pérez Esquivel acordaba con Vázquez que la derrota en Malvinas significaba la caída de la DSN (H nº 86, jul. 1982); Arturo Illia ubicaba en 1930 el inicio de la participación de los militares en política (H nº 85, jul. 1982). El reportaje al politólogo francés especialista en América Latina, Alain Rouquié, realizado por Osvaldo Soriano desde París, exponía la confluencia de ambas cuestiones además de constituir una voz externa a la revista, sumamente prestigiosa que legitimaba el punto de vista de ésta. Sin embargo, no había una total concordancia entre HUM® y el francés, y esas discrepancias se hicieron públicas en la misma revista (H nº 101, mar. 1983). En ese momento, el libro de Rouquié, *Poder militar y sociedad política en la Argentina* (1981), se había convertido en un *best seller* y en una referencia para la transición democrática. Rouquié explicó que las particularidades históricas del Proceso era, por un lado, el nivel inusitado de violencia y que "Hoy se puede hablar de terrorismo de Estado, lo que antes no había sucedido" (H nº 101, mar. 1983: 45). Por otro lado, la pretensión de institucionalización del régimen y la "colonización" del Estado por los militares que le permitía concluir que "esta vez, las Fuerzas Armadas en su conjunto son únicas responsables de todo" (Ídem). Esto último precisamente era un serio problema para la desmilitarización del Estado argentino. Para ello, Rouquié hizo una propuesta que generó gran revuelo entre los argentinos, consideraba necesario "desmalvinizar" la vida argentina, porque "para los militares las Malvinas serán siempre la oportunidad para recordar su existencia, su función y, un día, de rehabilitarse (…) malvinizar la política argentina agregará otra bomba de tiempo en la Casa Rosada. Hoy hay problemas más importantes" (H nº 101, mar. 1983: 49-50).

Asimismo, Rouquié aludió a la histórica interpenetración entre la dirigencia política civil y los jefes militares y a que el cambio debía no sólo involucrar tanto a unos como a otros, "lo que hay que cambiar son las expectativas, el sistema de valores, de normas que conducen a la militarización del sistema político y a la politización del sistema militar" (Ídem). Rouquié, al igual que HUM®, advertía sobre los "oportunistas" que había llegado al poder "en el furgón de los militares" y que en ese entonces "intentan tomar distancia para mostrar que son verdaderos

demócratas" (H nº 101, mar. 1983: 48). Para evitar una nueva dictadura y el regreso de la violencia, creía que la "gente honorable, honesta" debía hacer un acuerdo, poner fin a la impunidad y acatar las reglas del juego democrático (Ídem).

En la lucha simbólica que encaraba HUM®, representar a la sociedad argentina como un "Estado pretoriano", según la caracterización de Rouquieu, contribuía a sumar argumentos a su causa a favor de la democracia y a concebir la coyuntura como una ruptura profunda con dicho pasado. También era un aporte la reivindicación de los hombres "honorables" y la denuncia de los "oportunistas. No obstante, no se acordó con la propuesta de "desmalvinizar" la política. Enrique Vázquez y José Pablo Feinmann expresaron su desacuerdo. Para este último, por el contrario había que "malvinizarlo. Porque 'malvinizar el país' significa que la redención de las Malvinas deje de ser un asunto exclusivo de las fuerzas armadas" (H nº 105, may. 1983: 41). Para Feinmann, la sociedad argentina debía evitar y "bloquear" la posibilidad de que la causa de Malvinas sea instrumentada por las Fuerzas Armadas sin abandonar sus ambiciones de justicia y soberanía[369].

La ruptura de la Junta y la crisis de las Fuerzas Armadas preocupaban más a los políticos que a los militares; en tanto aquellos habían rechazado formar un gobierno cívico militar y no reclamaron la entrega inmediata del poder lo cual significaba que las Fuerzas Armadas debían liderar el proceso de transición. En este contexto la reconstitución de la institución militar, que había sufrido una "distorsión profesional e ideológica" (H nº 87, ago. 1982: 31), era parte necesaria e imperiosa para garantizar el retorno a la democracia y, a largo plazo, para "refundar" la sociedad argentina. HUM® no reclamó el fin de la institución sino que no podía volver a suceder que los ciudadanos "suframos el encogimiento de nuestra libertad (y de otras cosas) cada vez que vemos avanzar un [Ford] Falcon verde junto al cordón de la verdad" y "Que nunca más se pueda implantar un proyecto de aniquilamiento nacional en nombre de las fuerzas armadas" (H nº 87, ago, 1982: 33). Enrique Vázquez aludía de este modo a un problema fundamental para la transición democrática:

> cómo consolidar un régimen cuya legitimidad se funda en la participación democrática, la justicia y el respeto a los derechos humanos y, a la vez, obtener la colaboración de un actor como las fuerzas armadas, que (…) constituyó el eje del régimen autoritario y aún hoy reivindica las estrategias represivas utilizadas (Acuña y Smulovitz, 1995: 21).

[369] Feinmann fue más allá de aquella crítica al descalificar a Rouquié por ser un "diagnosticador externo" y por ofrecer interpretaciones "simplistas y nada novedosas" (H nº 105, may. 1983: 39). Feinmann deslegitimó a Rouquié por su "lejanía" con respecto a su objeto de estudio y por ofrecer una lectura "esencialista y metafísica" de la historia política argentina al considerar como un elemento permanente e inmutable el poder de la gran burguesía agraria. Feinmann aludía a la transformación de esta última en una "burguesía agro-financiera" y el Proceso representaba su crisis al ser incapaz de "integrar" el país a su proyecto y por haber tenido que "recurrir a los extremos del terror para imponerlo" (H nº 105, may. 1983: 41).

Para HUM®, la reconstrucción de la institución Fuerzas Armadas debía llevarse a cabo bajo nuevos parámetros. Por un lado, éstas tenían que dejar de ser "guardaespaldas de los poderosos" para, en su relación con la mayor parte de la sociedad, pasar del "odio a la camarería" (H nº 85, jul. 1982: 33). Por otro, tenían que hacer su aporte para ganarse el "derecho a vivir en igualdad de condiciones con todos los demás ciudadanos" (H nº 86, jul. 1982: 33). Desde el punto de vista de HUM®, el problema era que los jefes militares seguían "empeñados en la preservación de su gran privilegio, esa 'cualidad' que los torna distintos a todos nosotros, los demás. Ese gran, único, exclusivo privilegio, se llama (…) ***IMPUNIDAD***" (H nº 85, jul. 1982: 33. En negrita e itálicas en el original). Perder la impunidad era el precio que HUM® les exigía a los militares para empezar a recuperar la credibilidad socavada.

Según Vázquez, la "guerra antisubversiva" se había envilecido por la impunidad con la que actuaron las Fuerzas Armadas. En los últimos años, esa impunidad había sedimentado entre los civiles en un rechazo visceral a cualquier nuevo intento político de militares. Si bien se había derrumbado la DSN, no era la "lucha antisubversiva" en sí misma el motivo del cuestionamiento que se le hacía a las Fuerzas Armadas sino la impunidad que rodeó al accionar militar en su desarrollo. Para el columnista de HUM®, esa palabra explicaba todos los fenómenos de estructura y de comportamiento del Proceso y convocaba a los militares a renunciar a ese privilegio en una ingenua apelación a sus buenas intenciones. Sin embargo, en este último gesto quedaba expresado uno de los valores considerados fundamentales para la construcción del orden democrático: la justicia.

A lo largo de la transición el reclamo de justicia fue uno de los ejes centrales de la lucha de HUM® contra los militares. HUM® exigió su restitución y el fin de la impunidad en relación a casos de corrupción e irregularidades cometidas durante el Proceso pero también con respecto al accionar represivo de las Fuerzas Armadas y al problema de los desaparecidos. En este sentido, se consideró como "épico" y "esperanzador" el hecho de que la denuncia que Enrique Vázquez había hecho contra los policías que habían reprimido indiscriminadamente el 15 de junio fue llevada a la justicia por un lector y el juez federal Dr. Fernando Zabalía había procedido a avanzar con la causa. Para HUM® se trataba de un "pequeño" hecho pero que le devolvía dignidad a los ciudadanos. La "democracia verdadera" sólo sería posible, sostenían desde la revista, si la justicia volvía a ser "poderosa, efectiva y autónoma dentro del estado de derecho" porque "mientras quedemos a merced del mayor o menor grado de sometimiento de los magistrados a las presiones de fuerzas ocultas – y no tan ocultas. Seguiremos temiendo por

los destinos de un país que no se atreve a mirarse al espejo cotidianamente" (H nº 87, ago. 1982: 5).

El número secuestrado de HUM® tenía como tema central los obstáculos de la justicia. En tapa, la caricatura mostraba a la justicia haciendo malabares sobre una patineta junto a Nicolaides. El título era "La ley en patineta: a la justicia no le dan corte" (H nº 97, ene. 1983: 1) [Véase Lámina 63 en Anexo 3]. En el interior de la revista, Enrique Vázquez informaba que el juez federal, Pedro Narvaiz, quien tenía a cargo cinco casos importantes contra militares, había tenido que exiliarse para salvar su vida[370] y el defensor oficial ante la Corte Suprema, Jorge Manuel Lanusse, fue amenazado de muerte y "misteriosos Ford Falcón lo siguen por la calle. ¿Quiénes serán los ocupantes de esos coches? ¿Los mismos que asesinaron a Dalmiro Flores[371], quizá?" (H nº 97, ene. 1983: 29). Como ya se estaba haciendo habitual en HUM® cada denuncia o crítica servía para reforzar el antimilitarismo y exigir el desmantelamiento del aparato de la represión ilegal, la derogación del Estado de derecho, el inmediato traspaso del poder después de las elecciones, la suspensión las negociaciones con los organismos financieros internaciones, la liberación de los presos políticos, la aplicación de penas severas a los miembros de las fuerzas de seguridad que hayan torturado, y la normalización de los sindicatos y obras sociales. Vázquez mismo reconocía: "Cada nueva acción del gobierno –incluso aquella que puede suponerse bien intencionadas– provoca un deterioro mayor en esas sacrosantas instituciones (…): las fuerzas armadas" (H nº 97, ene. 1983: 30).

HUM® logró seguir editándose luego del secuestro de su número 97 y en el número siguiente, publicó "La Justicia y nosotros" donde sostuvo que:

> No sólo no le tenemos a la Justicia, sino que nos sentiríamos felices sometiéndonos a sus fallos. Desde el primer número hemos creído públicamente en ella y en las facultades que la Constitución Nacional le ha conferido. Y sólo ella tiene atribuciones para juzgar la conducta de un medio de comunicación y tomar las medidas correspondientes. El Gobierno ha puesto el carro adelante del caballo, si es que realmente piensa acudir a los tribunales. Y si lo hace, bienvenida sea la actitud (H nº 98, ene. 1983: 10)

HUM® no se quedaba en la declaración de principios sino que actuaba en consecuencia. En este caso incluso desafiaba al gobierno que en el decreto 88/83 que prohibía la circulación del número 97 también anunciaba que iba a iniciar acciones legales. Y así fue, la Junta Militar le inició juicio a los editores de HUM® y ésta salió airosa del mismo.

---

[370] Enrique Vázquez recuerda a la nota como una de las más importantes que hizo en aquel entonces porque de casualidad presenció cuando Narvaiz le informaba a Joaquín Morales Sola, periodista de *Clarín* en ese entonces, de las amenazas que estaba recibiendo. Vázquez esperaba ver en *Clarín* la denuncia al respecto pero como el matutino no la publicó lo hizo HUM® (Entrevista, 18/05/2011).

[371] Joven asesinado en la represión a la Marcha del 16 de diciembre de 1982 organizada por la Multipartidaria.

En la revista textos e imágenes representaron a la justicia y a los jueces como víctimas inocentes del poder militar, omitiendo cualquier revisión de la actuación pasada de aquellos. Era el miedo lo que había impedido investigar y juzgar ciertos delitos y no el comportamiento complaciente de los jueces que habían rechazado miles de *habeas corpus* presentados por los familiares de los desaparecidos durante los años más duros de la represión. Como señala Novaro y Palermo, los jueces "percibieron el cambio de clima" (2003: 499) y la justicia se volvió más receptiva para avanzar en la vía procesal con las denuncias de distinto tipo contra el Proceso[372] y, en particular, por la represión ilegal. Como otros sujetos del campo de la civilidad, desde la justicia se invocó la inocencia; "el respeto a la ley y las instituciones democráticas requerían de actores 'inocentes' de todos los atropellos cometidos hasta entonces" (Novaro y Palermo, 2003: 489). HUM® ofreció sus páginas a los sujetos que consideró más afines a su prédica y necesarios para la construcción del orden democrático[373]. En la sección reportaje se publicaron entrevistas a jueces y abogados argentinos y extranjeros para abordar la relación entre justicia y democracia y, particularmente, como se podía resolver el problema a las violaciones a los derechos humanos desde ese ámbito. A través de estos reportajes y las notas de Jaime Emma, colaborador de la revista y también abogado, se fue construyendo el punto de vista que legitimaba la vía judicial como la única solución al problema de la impunidad que rodeó a la "lucha antisubversiva". Implícitamente, se trataba de redimir el la culpa por aquel pacto entre la sociedad civil y las Fuerzas Armadas y que éstas, según había explicado Vázquez en febrero de 1982, habían incumplido se parte. La sociedad civil lavaba sus cumplas y construía el "mito de la inocencia" que se coronó en la teoría de los dos demonios.

Entre 1982 y 1983 fueron entrevistados Roberto Roth, abogado y asesor del ex presidente Guido; el hoy miembro de la Corte Suprema, Eugenio Raúl Zaffaroni; el abogado y

---

[372] En este contexto cobró notoriedad el dirigente nacionalista Guillermo Patricio Kelly quien hizo una serie de denuncias vinculadas con la Logia P-2 (Propaganda Due), el vaciamiento de YPF, la compañía estatal de petróleo, y el asesinato del empresario Fernando Branca en 1976, además de presentar una querella criminal contra Emilio Massera. Como en anteriores ocasiones, HUM® se hizo eco de las mismas, entrevistó a Guillermo Patricio Kelly, hizo un seguimiento de las denuncias de corrupción en YPF "la única petrolera que consigue perder plata" (H nº 101, mar. 1983: 52); y abordó el tema en tapa. Cascioli puso en imágenes la popular frase "se destapó la olla" (H nº 91, oct. 1982: 1). Kelly destapaba una gigante olla de la cual asomaban las figuras más siniestras y prominentes de la política nacional de los últimos años: López Rega, Isabel Perón, Videla, Massera, Viola, Galtieri, Martínez de Hoz, entre otros. Sin embargo, la reacción del gobierno militar fue "tapar la olla", como denunció Cascioli representando, en el siguiente número, a Bignone y a los miembros de la nueva Junta Militar tapando aquella olla (H nº 92. oct. 11982: 1). El 24 de agosto de 1983, Kelly fue secuestrado por una patota paramilitar.

[373] Otro actor social que se plegó al "mito de la inocencia", como lo definen Novaro y Palermo (2003) fue la Iglesia. La sección reportajes de HUM® también fue el espacio para difundir el quehacer y las ideas de los curas socialmente más comprometidos de la institución como lo eran el padre Federico Richards, Monseñor Miguel Hesayne, el Sacerdote Capuchino Antonio Puigjané, el sacerdote jesuita uruguayo, Luis Pérez Aguirre. Estos estaban comprometidos con la lucha por los derechos humanos y los derechos sociales de las clases subalternas. Los reportajes aludían a ello y ofrecían una reflexión sobre el comportamiento de la iglesia, revelando que bajo esa misma institución habían distintos modos de actuar y pensar.

especialista en temas militares Ronald Crosby; el magistrado italiano Giovanni Tamburino quien "vivió, como tal, las horas calientes del terrorismo, de izquierda y de derecha, en Papua y en Roma, epicentros del cruento fenómeno" (H nº 108, jul. 1983: 43)" y en París Osvaldo Soriano entrevistó a Albert Paul Lentin quien fue fiscal en el Tribunal de Nüremberg. Ya en el clima preelectoral Valerio Pico, juez titular de la Junta electoral fue reporteado por Moncalvillo.

Desde mediados de 1982, HUM® empezó a expresar su oposición a cualquier tipo de indulto o concertación con las Fuerzas Armadas con respecto a la "guerra sucia" y a los desaparecidos. En un contexto de creciente y efervescente movilización social en el cual la respuesta del gobierno militar fue la represión y traer nuevamente el fantasma de la "reaparición montonera" y la "amenaza subversiva", HUM® se mostró decisiva a desmontar cada uno de los argumentos oficiales para impedir que los militares se pusieran "por encima de la ley" (H nº 96, dic. 1982: 5). Para legitimar esta posición, por un lado, se recurrió a la historia, gesto típico ya de Jorge Sabato, quien rescató un discurso de Carlos Pellegrini donde se oponía a indultar a los militares que habían participado de la revuelta de 1905 en nombre de la igualdad de derechos entre civiles y militares. La proclama "ni olvido ni perdón" sintetizaba la postura de la revista, la cual insistentemente advirtió que no se trataba de revanchismos. HUM® rechazaba la posición predominante de "no revisar" el tema de los "excesos" de la "guerra sucia", todas palabras que aparecían entrecomilladas en sus páginas. Por otro lado, abundaron las representaciones visuales y textuales de los militares como asesinos; se rechazó el discurso que justificó el accionar represivo bajo los eufemismos de que de habían tratado de "errores", "excesos" y "actos de servicio", sino que "fueron crímenes atroces e inhumanos" (H nº 114, oct. 1983: 38). También se hizo un intento trabajo de memoria para recordar manipulación informativa que las autoridades militares habían hecho a lo largo del Proceso y más cercano en el tiempo, durante la guerra de Malvinas. En sintonía con esta postura, HUM® desmontó con la risa, la ironía y con argumentos serios y técnicos, la ley de auto amnistía que el Proceso promulgó en septiembre de 1983.

Las imágenes cómicas acompañaron los reclamos de justicia. Un *cartoon* de Suar representaba la situación de reconocimiento de delincuentes en la cual la República, encarnada en una mujer maltrecha y víctima de una dura agresión señalaba ante un fiscal a un corpulento militar como su agresor (H nº 112, sep. 1983: 4) [Véase Lámina 64 en Anexo 3]. La hilarante película "La loca historia del mundo" de Mel Brooks (1981) motivó a varios humoristas a dibujar "La Loca historia del Proceso". Bajo ese título se publicó una caricatura en la cual en primer plano estaba Galtieri como legionario del Imperio Romano, un Ford Falcon verde de cuya ventanillas salían los cañones de armas largas, Martínez de Hoz con la tablita cambiaria

como Moisés y las tablas de la ley, Viola y Videla disfrazados como dos hombres de la Edad de piedra cargando un garrote, Harguindeguy como un emperador romano, Isabel Perón era un avión que sobrevolaba sonriente la escena, Aníbal Gorgon torturando a un hombre y Massera en una mezcla entre un francés republicano y un príncipe azul que trataba de conquista a la hermosa república (Ídem) [Véase Lámina 65 en Anexo 3]. La historieta homónima llevó como subtítulo "La Argentina se hizo en 170 años… y se deshizo en 7" (H nº 112, sep. 1983:27).

La representación del Proceso como la destrucción del país venía siendo denunciada y satirizada desde hacía varios años por parte de los humoristas y columnistas de HUM®. Los *cartoons* de Cilencio fueron una de las expresiones llamativas. En sucesivas ocasiones Cilencio representó el legado del Proceso a través de imaginarios monumentos que éste erigía en plazas como exaltar y recordar sus "triunfos": una clase media en vías de desaparición, una industria nacional destruida, una gigantesca deuda externa y un gigante garrote (H nº 88, ago. 1982: 120) [Véase Lámina 66 en Anexo 3]. Esa destrucción había quedado representada en una monstruosa "Miss democracia" que era, como anunciaban a coro Bignone, Nicolaides y Franco: "La democracia que les dejamos" (H nº 107, jun. 1983) [véase Lámina 67 en Anexo 3]. En el editorial advertían: "Faltan cuatro meses para las elecciones (…) Los médicos que atienden este embarazo no pueden dejarnos otra cosa que no sea lo que mostramos en la tapa Habrá que querer mucho a esa democracia, a pesar de todo. Se salva, será mérito de los verdaderos padres" (H nº 107, jun. 1983: 5).

Estas representaciones se acompañaron de aquellas sátiras destinadas a evitar cualquier tipo de extensión del Proceso sobre el futuro democrático. En este sentido, textos e imágenes, especialmente, arremetieron insistentemente con la candidatura de Massera a presidente de la Nación a través de un partido propio y previo a ella, con sus intentos de acercamiento al peronismo. La representación de éste como la punta de un iceberg compuesto por Videla, Viola, Harguindeguy, Martínez de Hoz, y otros (H nº 108, jul. 1983) [Véase Lámina 68 en Anexo 3]. HUM® también denunció, como también lo hacía Raúl Alfonsín, el pacto entre el Proceso y el sector del sindicalismo encabezado por Lorenzo Miguel. Una de las caricaturas se burló de las dos partes del acuerdo por el rechazo popular que tal iniciativa tuvo. En efecto en HUM®, se representaba a una sociedad que ya no podía ser engañada, que no creía en cualquier cosa, que no todo le daba igual, que estaba perdiendo el miedo, que expresaba públicamente su malestar de diversos modos e incluso y pese a la represión, se movilizaba. Una entrega de la historieta "Protección al menor" se titulaba "Momento de decisión" y aludía a hombre que se enteraba la realización de una "marcha popular en repudio a la cosa", se entusiasmaba y decidía ir pero su mujer trataba convencerlo de que no, "¡Claro, querés que te maten a palos o te llenes de gases!

(…) ¡Tenés un hijo Alfredo, pensalo bien!" finalmente, al ver a su hijo pequeño jugar se imagina como sería este si persistía el gobierno militar y con firmeza tomaba la decisión de ir a la marcha, "lo hago por el pibe, ¿sabés?" le dice a su esposa (H nº 104, may. 1983: 2-3) [Véase Lámina 69 en Anexo 3].

Uno de los mayores problemas vigente en esos meses de transición y una posible amenaza a futuro eran los grupos de paramilitares que seguían acechando impunemente las calles argentinas. El tratamiento problema de la violencia política no era una novedad en HUM®, como se vio denle el anterior capítulo y a lo largo de este. Desde su primer número estuvo presente en las páginas de la revista. Sin embargo, durante la transición democrática las representaciones del proyecto destructivo de las Fuerzas Armadas no sólo ocuparon un lugar central sino que confluyeron con el abordaje explícito y directo del problema de los desaparecidos y el ingreso del discurso de los derechos humanos en la revista. Ambos eran aspectos de un mismo problema y fueron blancos predilectos del humor, la sátira, la crítica, la denuncia y del tratamiento serio por parte de los colaboradores de la revista.

Esto se produjo en un campo discursivo y visual dominado por lo que se llamó el "show del horror" por el cual "la matanza se volvió *entonces una realidad inmediatamente presente*" (Novaro y Palermo, 2003: 483. En itálicas en el original). La sobreexposición a imágenes, testimonios y relatos desgarradores a la cual los medios de comunicación sometieron a sus lectores y espectadores generaron sentimientos de incredulidad e irrealidad ante las dimensiones de la masacre como así también la trivializaron. En particular, las publicaciones de interés general que al inicio del Proceso se mostraron entusiastas militantes de la "lucha antisubversiva" a partir de mediados de 1982, combinaron en sus páginas eventos frívolos con imágenes y relatos sobre el horror. HUM®, al respecto, señaló en uno de sus cabezales: "El único lugar donde los desaparecidos reaparecen en la televisión" (H nº 105, may. 1983: 23). No obstante, se profundizó y generalizó el repudio y la indignación hacia las Fuerzas Armadas y la "condena moral de la represión ilegal se extendió como un macizo sentimiento que excedía toda consideración política e ideológica (…) Todos coincidían ahora en afirmar que la represión ilegal era injustificable y merecía la más dura de las condenas" (Novaro y Palermo, 2003: 486-487). Asimismo, en ese contexto y en el de la crisis institucional de las Fuerzas Armadas, se abrieron grietas en el pacto de silencio; varios jefes militares exponentes de los sectores más duros hicieron una defensa pública de los métodos utilizados en la "lucha antisbversiva" y otros, arrepentidos, aportaron datos de lo que sabían.

En noviembre de 1982, en respuesta a los rumores sobre una posible clausura de HUM®, ésta contraatacó publicando el editorial las "Bases de HUM®". Como se vio en el

capítulo tres, allí HUM® definió su contrato de lectura y, como parte del mismo, se posicionó contra la "violencia terrorista" y la "barbarie genocida" (H nº 94, nov. de 1982: 5); distinción sostenida por Enrique Vázquez en sus columnas y que recuerda a la ofrecida por Ernesto Sabato en su reportaje a HUM® en marzo de 1981. Esa declaración de principios fue acompañada entre otras cosas con profundización de las críticas y denuncias hacia la violencia paraestatal y con el resurgimiento de las representaciones visuales cómicas centradas en la dicho tipo de violencia. En un contexto como el reseñado en el cual salió a la luz parte del secreto y el silencio que rodeaba al terrorismo de Estado, HUM® no se quedó atrás. Sus columnistas también hicieron denuncias concretas contra integrantes de los "grupo de tarea" de las Fuerzas Armadas. "¿Se va a acabar la dictadura paramilitar?" era una pregunta que combinaba dudas y hartazgo frente a la persistencia de "las actividades de estos grupos clandestinos (¿Clandestinos?)" (H nº 94, nov. 1982: 31). En la nota que llevaba dicho título, Vázquez denunció, por un lado, la "exportación" de la represión ilegal a Nicaragua y a Bolivia; a las "bandas sin control" que seguían actuando con impunidad como había quedado demostrado en el caso de las bombas que estallaron antes del recital de Mercedes Sosa; a los matones que habían intervenido en la desaparición de Haroldo Conti y que habían sido capturados en Suiza.

La reaparición de las representaciones visuales cómicas fueron en aumento y acompañaron a lo largo de 1983, el proceso de transición democrática. Estas tenían una novedad en cuanto a los repertorios iconográficos con respecto a las publicadas en el período 1978- 1979. No fue la imagen de verdugos encapuchados la representación de los perpetradores que predominó sino la de matones y "patotas" compuestas por hombres corpulentos con aspecto siniestro pero sin capuchas, vestidos de civil con sobretodo con solapas cruzadas, lentes oscuros y portando armas largas. Estos aparecieron junto a elementos que permitían asociarlas inequívocamente con la actividad paramilitar y militar argentina. Uno de esos elementos fue el Ford Falcon verde oliva sin patente, en los hechos utilizado por los grupos de tarea de las Fuerzas Armadas para llevar a cabo sus detenciones y secuestros. Si bien, en varias notas escritas ya se los había presentado como símbolo del terrorismo de Estado, su visualización contribuyó a fijarlos aún con más fuerza en la memoria social. En todo caso, se observaba un abandono de las metáforas, las alegorías y las entrelíneas para la representación de la violencia y su reemplazo por representaciones de situaciones reales que habían existido y seguían existiendo de verdad en la Argentina, en el mundo que los rodeaba.

No obstante, sobresale en la retirada de tapa del número noventa y cuatro la publicación a color y página entera de un *cartoon* de Suar que trae a la memoria aquellas representaciones de verdugos y salas de tortura medievales que HUM® publicó en sus inicios. El *cartoon*

recuperaba uno del mismo humorista ya publicado en la revista en 1978. En aquel entonces se observaba una sala de tortura y un cartel con una enfermera pidiendo silencio, en este caso, se incluía a un corpulento verdugo que mostraba dicho cartel a un hombre, amarrado de pies y manos a un potro de tortura (H nº 94, nov. 1982: 2) [Véase Lámina 70 en Anexo 3]. Con este *cartoon* HUM® le recordaba a sus viejos lectores cual había sido su punto de vista con respecto a la violencia en sus inicios, estableciendo un implícito distanciamiento con respecto a las publicaciones que se plegaron al "*show* del horror". HUM® sacaba a luz su coherencia frente a los oportunistas y a los acomodadizos de última hora.

El primer *cartoon* que combinó la patota y el Ford Falcon fue aquel que acompañó al editorial "Las 'Bases' de HUM®". En él se muestra en primer plano a una patota secuestrar a un hombre en plena calle y a la luz de día mientras en la vereda de enfrente dos personas se sorprendían ante el hecho y, junto a un puesto de diarios, dos militares comentan: "A veces me pregunto quienes son los que quieren evitar el retorno a la democracia…", "Las revistas, coronel, las revistas…" (H nº 94, nov. 1982: 5) [Lámina 71 en Anexo 3]. Con el *cartoon* HUM® respondía con una inversión de las acusaciones al ataque que había recibido por parte de la Junta Militar. El *cartoon* no sólo reforzaba la contraposición entre civiles y militares sino que denunciaba a los grupos de tarea por ser los obstáculos al regreso a la democracia (y lo las revistas como las autoridades del Proceso habían querido hacer creer).

Otro *cartoon* muestra la vidriera de la concesionaria de automóviles "José" donde hay dos anuncios, uno dice: "Compre su Falcon verde con patente por el Plan Óvalo" y estaba ilustrado con un óvalo; y el otro, "Compre su Falcon verde sin patente por el plan hexágono" y se ilustraba con un ataúd (H n° 95, dic. 1982: 26) [Lámina 72 en Anexo 3]. Como éste hay varios *cartoons* cuyas humoradas no eran para cualquier persona, hay que saber de la cultura y de la historia reciente argentina para que ese chiste de humor negro genere una sonrisa la cual si se logra, tendrá un dejo de tristeza. Desde su aparición en 1962 el Ford Falcon se había hecho fama de automóvil familiar, duro y aguantador convirtiéndose en símbolo del ascenso económico de la clase media urbana argentina. Simultáneamente, fue el auto de las fuerzas de seguridad, los verde oliva eran de las Fuerzas Armadas y los celestes y azules de la Policía Federal. Durante la dictadura militar los Ford verdes sin patentes identificatorias fueron los móviles en los cuales se trasladaban los grupos de tareas para efectuar sus secuestros y detenciones. El efecto cómico de estos chistes era la contradicción generada entre la imagen de auto familiar, confortable, moderno y de uso placentero que la publicidad aún en aquel entonces ofrecía y el uso real que hicieron de este auto las Fuerzas Armadas durante la dictadura militar.

Para HUM®, el Ford Falcon había dejado de ser símbolo del ascenso económico de la clase media para pasar a ser símbolo del terrorismo de Estado; representaba la muerte y lo siniestro.

Asimismo, las "patotas" fueron representadas como una perversa amenaza presente que, con sus persecuciones y sus secuestros, obstaculizaban el retorno al régimen republicano, representado a través de la clásica imagen de la mujer con gorro frigio. Pero también eran una amenaza a futuro. En HUM® abundaron las referencias cómicas a cómo se adaptarían éstas a los "nuevos" tiempos. La historieta satírica "La familia FALCON" (el uso de mayúsculas ofrecía un doble sentido a la palabra Falcon), de Meiji y Fortín aludía a los intentos de reacomodamiento de estos grupos a las nuevas circunstancias (H nº 98, ene. 1983: 34-35). Al apelar a la idea de "familia" la patota quedaba asimilada a la mafia italiana, lo cual remitía en Argentina, al pacto de sangre que los militares suscribieron entre sí en torno a los crímenes cometidos. Pero también aludía a lo familiar al asociarla con "La familia Falcón", una popular tira televisiva costumbrista de los años sesenta. En la historieta se sugería que estos grupos no desaparecerían sino que se reconvertirían y seguirían siendo una amenaza si no había una decisión política destinada a su desmantelamiento y a ponerle fin a sus responsables políticos. Otro caso fue el expuesto por Lawry quien formuló la pregunta que muchos se hacían: "Nos picanea la curiosidad: ¿Qué harán los torturadores?" y el copete decía "Para esta gente, ni olvido ni traición. Porque suponemos que no serán olvidados, ni dejados en el desamparo (…) Porque suponemos que el laburo de esta gente termina, ¿no? (H nº 117 nov.1983: 42). En varios *cartoons* ofrecía distintas posibles respuestas, una de ellas mostraba a un matón diciéndole a un hombre decrépito y con muletas: "A usted lo andaba buscando. Yo lo torturé en el 77 ¿se acuerda? Bueno… a mí me despidieron sin indemnización y mi abogado me pide testigos. Por suerte no lo dejé tan mal. Se lo ve muy bien. ¿No me devolvería el favor?" (Ídem).

Estas representaciones de la patota generaban distintos tipos de risa, una más satírica y la otra más propia del humor negro; pero en ambos caso, el futuro que se vislumbraba para estos grupos parecía estar lejos del ámbito de la justicia, pese al deseo que expresaban los textos escritos de la revista, y dejaban dudas sobre la capacidad política de controlarla. La representación de la patota asociada a la tortura de sus víctimas, apareció en el *cartoon* de Lawry antes citado y en uno de Langer que sobresalía por la audacia al mostrar a un hombre siendo torturado con picana eléctrica por dos matones, mientras un doctor que llevaba un brazalete nazi, auscultaba su corazón. De fondo sonaba una estrofa la canción de León Gieco, que entonces se había convertido en un himno de la lucha antidictatorial, que decía: "¡Sólo le pido a Dios que el dolor no me sea indiferente!" (H nº 115, oct.1983: 90). La insignia nazi del médico

sugería las dimensiones sociales de los actos de tortura, no se trataban de "excesos" de la represión sino que se trataba de un plan sistemático de destrucción equiparable a un genocidio.

Una vez definida la fecha de las elecciones y frente a la intención del almirante Massera de ser presidente de la Nación, los *cartoons* comenzaron a incluir los nombres de altos mandatarios castrenses, como lo habían sido Massera y el general Camps, que se sabía estaban detrás de las patotas. Un cartoon de Lawry colocaba a las "patotas" argentinas junto a los torturadores en un marco mundial, como lo había hecho Grondona White en su historieta de 1979. En el marco del "Congreso Mundial de Torturadores", los matones -todos vestidos con el sobretodo con solapas cruzadas y cinto bien ajustado, llevando anteojos oscuros- tenían espacios de sociabilidad en donde charlaban distendidos, con una copa en la mano; desde la entrada adornada con cuadros que decían "SEGBA- Premio al consumo"; "Cinta adhesiva de la popularidad" y "West Point- Premio de oro" y el dibujo de una picana eléctrica; uno de ellos preguntaba enojado "¡¿Quién es el infiltrado que le pidió documentos al General Camps?!" (H nº 119, dic. 1983: 147) [Véase Lámina 73 en Anexo 3]. El general Camps, integrante del sector "duro" de las Fuerzas Armadas, fue el jefe de la Policía Bonaerense y responsable del secuestro y las torturas de varias personas entre las cuales se encontraba Jacobo Timerman. En diciembre de 1983, desde el balneario uruguayo Punta del Este, había dicho en un reportaje: "Personalmente no eliminé a ningún niño. […] lo que ocurre es que Occidente no tiene vocación de triunfo, nos avergonzamos de nuestras ideas y acciones. Así acabamos pidiendo disculpas por haber triunfado" (*La Semana*, 22/12/1983 en Novaro y Palermo, 2003: 484).

Estas representaciones de las patotas se alternaban con en las cuales se mostraban a las Madres de Plaza de Mayo haciendo su clásica ronda en Plaza de Mayo. Fueron muy pocos estos *cartoons* e historietas. El primero de ellos fue realizado por Daniel Paz con motivo del secuestro de HUM®, en el cual se veía a un hombre que explicó: "A mi me secuestraron un hijo y no volvió a aparecer", a su lado, una madre, con el pañuelo blanco sobre su cabeza, dijo "A mi me secuestraron una hija y tampoco volvió a aparecer", a su lado, estaba Andrés Cascioli que decía "A mi me secuestraron la revista pero va a aparecer" (H nº 98, ene. 1983: 8) [Véase Lámina 74 en Anexo 3]. El *cartoon* es provocador porque contrario a la prédica que venía haciendo la revista, al comparar el secuestro de una persona con el de una revista, trivializaba la primera cuestión. Sin embargo, este *cartoon* (aparentemente[374]) publicado en un momento crucial de la revista no generó enojo entre las Madres de Plaza de Mayo. En cambio, la historieta de Lawry "Madres" si fue criticada. En ella se comparaba a las Madres con una paloma a la que un hombre

[374] En el correo de lectores no hay ninguna carta que cuestione dicha representación y Tomás Sanz, quien recordaba el *cartoon* recuerda que no había habido problemas con la publicación del mismo (Entrevista, 17/12/2010).

con una escopeta mata a su cría. En el último recuadro, la paloma se posaba en la pancarta que un grupo de madres levantaba en Plaza de Mayo (H nº 99, fe. 1983: 137) [Véase Lámina 75 en Anexo 3]. Una Madre, escribió expresando su desagrado frente a la imagen esbozada por Lawry y cuestionando la representación que se había hecho de ellas. Así preguntó: "nosotras qué estamos haciendo en Plaza de Mayo? ¿Representamos un cuadro de una tragedia griega? ¿Somos las Lloronas?" (H nº 100, mar. 1983: 20). Detrás de este cuestionamiento estaba el hecho político, las Madres estaban buscando y reclamando a sus hijos con vida y "Queremos saber". La representación realizada por Lawry despolitizaba el reclamo de las Madres, la consigna "Aparición con vida" y el reclamo de verdad y justicia eran consignas políticas que las Madres, con mucho esfuerzo, venían luchando para imponer. Y Lawry "no nos hace ningún favor con ese dibujo" (Ídem). La respuesta de la redacción de la revista intentó no hacer lugar al reclamo, "Es bien conocida nuestra posición al respecto como para que entremos en aclaraciones" pero pedían disculpas (Ídem).

Unos meses más tarde, HUM® publicó "Madres II" en donde reaparecían las madres y la paloma, de hecho, lo hacían de modo explícito –"Yo soy la paloma del número 99 de HUM®. La del nido vacío…" (H nº 105, may. 1983: 94). La paloma interpelaba al francotirador que había matado a sus pichones preguntando por ellos y éste se hacía el desentendido, al igual que las Fuerzas Armadas con los reclamos de las Madres. Y finalizaba diciendo: "Si sus hijos no aparecen, es porque están muertos, Vaya… vaya espere el juicio de la historia. Hay que olvidar, m`hija" (H nº 105, may. 1983: 95). En ese mismo número, en el correo de lectores se publicó la carta de otra Madre que cuestionaba el "Documento Final" y sostenía que

> antes de que yo acepte que mi hija (…) está muerta, tendrán que decirme, cuándo, dónde, cómo y por qué. Mientras esto no suceda, seguiré reclamando a mi hija y pidiendo la verdad. Ese Dios que tan hipócritamente invocan [los militares], sabe que no busco venganza; exijo justicia. Quiero saber de qué la acusan y donde está" (H nº 105, may. 1983: 22).

Además de las representaciones de las Madres, hubo otros cartoons que representaron a los desaparecidos o a los N.N., en alusión a las tumbas colectivas que el CELS descubrió en aquel entonces en varios cementerios, como las pesadillas de los militares, como aquello que "mejor no me lo recuerdes". También hubo *cartoons* files a la actitud de éstos a no querer dar información. Como ejemplo, se puede mencionar el *cartoon* de Daniel Duel en el cual un militar anunciaba públicamente: "… Y tratemos de encontrar una solución al problema de los desaparecidos… podríamos comenzar con aquel juego del 'Gran Bonete'" (H nº 92, oct. 1982: 20).

En HUM® el discurso y la lucha de los organismos de derechos humanos y de los familiares de las víctimas ingresó a través de la sección de reportajes. El primero en ser

entrevistado fue Adolfo Pérez Esquivel, luego le siguió Madres de Plaza de Mayo encabezadas por Hebe de Bonafini, Graciela Fernández Meijide por la APDH. Es decir, HUM® le dio lugar a los principales exponentes del movimiento por los derechos humanos, quienes relataron su trayectoria, sus orígenes, los obstáculos que tuvieron que sortear y sus reclamos al Proceso: aparición con vida, verdad y justicia sin revanchismos. También fue entrevistado quien fue víctima y sobreviviente del accionar represivo ilegal y clandestino, el radical, fundador del Movimiento Renovación y Cambio, Hipólito Solari Yrigoyen. Todos ellos coincidieron en la reivindicación de los derechos de las víctimas y en su despolitización.

Por último, la "carrera electoral", ante la cual los militares se querían "suicidar", la ganó el radical, Ricardo Alfonsín (H nº 113, sep. 1983) [Véase Lámina 76 en Anexo 3]. Esta carrera la ganó el mejor. El triunfo fue inesperado, en particular, los peronistas fueron los principales sorprendidos. Hasta ese entonces, el peronismo no había perdido ninguna elección en la cual se había presentado y, pensaban que esa historia se repetiría en 1983. Cascioli e Izquierdo Brown, desde la portada de HUM® despidió a los militares, Bignone y cada uno de los miembros de la Junta militar había recibido una patada en la cola (H nº 115, oct. 1983) [Véase Lámina 77 en Anexo 3]. Por último, Alfonsín como un guapo porteño se llevaba a la hermosa república, mientras le ponía un brusco freno a un "distinguido" Bignone. El título era "Empezó el gobierno popular: ¡No me importa tu pasado…!", frase esta última del tango "La última" de Julio Camilloni y Antonio Blanco. Un nuevo período histórico se inauguraba con numerosos desafíos por delante. Los civiles "¡ganamos!" había exclamo HUM® antes de las elecciones (H nº 115, oct. 1983: 5), más allá de quien fuera presidente se había llegado a la meta, la democracia y el pueblo le habían ganado al autoritarismo, a los militares y a la "oligarquía".

CAPÍTULO 6

HUM® COMO PROPUESTA CONTRAHEGEMÓNICA DEL CAMPO DE LA GRAN PRODUCCION CULTURAL (1978-1983)

HUM® se erigió rápidamente como el principal exponente de la prensa de humor gráfico del país. La revista llenó un espacio vacante en un mercado que se había reducido drásticamente en los últimos años, como Cascioli recuerda: "Veníamos de que nos cerraran todas las posibilidades y proyectos de humor, estábamos todos separados" (H nº 221, jun. 1988: 59). Si bien ese recuerdo no era del todo preciso ya que en aquel entonces aún se editaban *Hortensia* y *Tía Vicenta*, el humor gráfico se había replegado respecto de los primeros años de la década del setenta. En su primer número, por temor a la clausura, los editores de HUM® se despegaron explícitamente de sus antecesoras (siendo sus líneas de continuidad bastante evidentes). Sin embargo, HUM® fue una gran patrocinadora del humor gráfico y la historieta nacional. A diferencia de *Satiricón* y más afín a *Hortensia*, HUM® jugó un papel central en la recomposición de un campo que, como se dijo, había asistido a una significativa decaída. Este proceso no se llevó a cabo únicamente a través de la selección del equipo de colaboradores y del material publicado en las páginas de la revista. Así como HUM® se caracterizó por desbordar los límites del humor gráfico como género también fue más allá de los límites dados por la materialidad de la revista.

Desde HUM® se promocionaron otros espacios para la reactivación y restablecimiento de las redes entre los dibujantes y entre éstos y su público. Las exhibiciones colectivas de humor gráfico fueron centrales en este aspecto a la vez que fueron espacios de consagración y reafirmación de la tradición humorística del país. Este interés por la recuperación del campo del humor gráfico y el desarrollo de la profesión se dio de forma más intensa durante la primera etapa de HUM®, entre 1978 y principios de 1981, período en el cual la identidad de humorista fue muy importante para posicionarse en el campo mediático y cultural, y para defenderse de las amenazas. En estas actividades paralelas y simultáneas quedó expresado el modo en que los editores de HUM® ejercieron el rol de calificar y clasificar a sus pares (a la vez que eran calificados y clasificados por ellos). Las formas de validación y consagración construidas por la revista fueron puestas en juego por fuera de sus límites, habilitando una participación de ésta

más amplia en las luchas simbólicas que se estaban disputando. Y con el tiempo, ese proceso llevado a cabo para el humor gráfico se extendió a otros ámbitos de la cultura gracias a los nuevos proyectos editoriales y extra-editoriales que emprendió Cascioli gracias al éxito de HUM®.

En todo caso, los responsables de HUM® promocionaron con entusiasmo el establecimiento de vínculos que devinieron en redes culturales, mediáticas y políticas. A través de ellas se fueron articulando espacios de sociabilidad y en torno a ellos se difundió la nueva estructura de sentimientos a la que la revista de Cascioli estaba dando forma. La consolidación de esas formas de sentir expresaban una migración del sentido otorgado al Proceso y la configuración de una posición alternativa a la dominante: primero en el campo cultural y mediático y luego en el campo político.

Este capítulo tiene como objetivo dimensionar la centralidad de la revista HUM® en el campo de la gran producción cultural y mediática bajo la dictadura militar a partir de tres ejes de análisis. El primero es la relación de HUM®, de sus editores y humoristas con el resto del campo del humor gráfico. Para ello se indaga en tres instancias que contribuyeron a la consagración de HUM®: la participación de los integrantes de su *staff* en exposiciones colectivas de humor gráfico nacionales e internacionales, la obtención de premios y la inserción de HUM® en la tradición del humor gráfico. El segundo es la posición de HUM® con respecto a las otras publicaciones de humor gráfico que surgieron en aquellos años o que ya existían, como era el caso de *Hortensia*, y que conformaban el mapa del campo editorial humorístico argentino. Por último, se analizan las publicaciones satélite de HUM® que Ediciones de la Urraca lanzó al mercado y las actividades extra-editoriales que Cascioli produjo durante los años de la dictadura militar a los fines de ampliar su propuesta editorial a otros ámbitos que excedían el humorístico y el editorial.

1. Exhibiciones e instituciones del humor gráfico

Las páginas de diarios y revistas son el principal espacio para que los dibujantes de humor e historieta acceden a la existencia pública. Con el tiempo y la institucionalización de la profesión también lo fueron las exhibiciones colectivas e individuales, nacionales e internacionales, de humor gráfico e historieta. Entre 1978 y 1983 estos eventos fueron recurrentes en la Argentina y contribuyeron a revitalizar, promocionar y dar visibilidad a un género marginal, como era el humor gráfico y a sus realizadores. Para HUM®, la activa

participación de sus colaboradores se tradujo en un apuntalamiento y reforzamiento de su éxito así como también un reaseguro frente al poder destructivo y censor de la dictadura miliar.

Los antecedentes más directos de estas exhibiciones fueron las Bienales de Humor e Historieta que se venían desarrollando desde 1972 en el Museo Genaro Pérez, de la ciudad de Córdoba[375]. En su mayoría, estas exposiciones fueron colectivas y estuvieron organizadas por coleccionistas privados o funcionarios públicos municipales o provinciales con el aval de los militares que estaban por encima de ellos en la jerarquía administrativa. Es decir, se trataba de actividades culturales públicas patrocinadas en alguna instancia por el Estado. Aunque también hubo exposiciones en galerías de arte, estas fueron pocas en cantidad y con una repercusión más acotada. En el contexto de la dictadura militar, el hecho de que varias de estas iniciativas provinieran de un ámbito público-estatal y por lo tanto autorizado, contribuía a que los dibujantes, en particular los de HUM®, ingresaran a este ámbito autorizado dado que en sus inicios se encontraban en los ambiguos límites entre lo permitido y lo prohibido de la cultura. También dejaba en evidencia la existencia de espacios de relativa autonomía para la esfera cultural en la estructura del poder militar a nivel provincial y municipal.

Estas actividades tenían varias ventajas para sus participantes. A los dibujantes les permitía entrar en contacto directo con su público. Para los consagrados en el exterior, representaba el modo de exhibir en su país obras que sólo habían podido ser publicadas en el exterior[376]. Como estas exposiciones eran colectivas favorecían el establecimiento de redes y contactos entre humoristas, caricaturistas e historietistas y entre éstos y otros agentes del campo como coleccionistas, editores y críticos. En una profesión tradicionalmente solitaria, estos encuentros se podían traducir en oportunidades laborales, en nuevos emprendimientos culturales así como también instancias para el fomento de la actividad profesional y gremial o tan sólo de la amistad. También darse a conocer físicamente ante el público, dotar a sus obras y a su persona de visibilidad y exhibición pública constituía, aunque tal vez no se percibiera como tal, un posible reaseguro frente a cualquier amenaza que pudieran sufrir individual o colectivamente. Esto se sustentaba en el reconocimiento de las ambigüedades y arbitrariedades del poder militar y en el hecho de que quienes tenían mayor visibilidad pública podían llegar a correr una mejor suerte en caso de persecución, amenaza o desaparición. Ejemplo de ello fueron los casos de los secuestros de los periodistas y editores Jacobo Timerman y Robert Cox y más

[375] Un antecedente más lejano en el tiempo era la Bienal Internacional de la Historieta en el Instituto Di Tella de 1968. Pero los humoristas no se sentían tributarios de aquel evento, sino más bien reivindicaron exhibiciones con un carácter menos intelectual y erudito que aquella.

[376] Esto sucedía especialmente para los dibujantes de historietas. Los humoristas que estaban en esta situación eran Quino y Mordillo.

cerca de la experiencia de los realizadores de HUM®, los de Blotta y Mactas; sin embargo, también se sabía que no era una garantía absoluta.

Para los lectores, las exhibiciones eran una instancia para encontrarse personalmente con estos provocadores de risas y aventuras y con sus obras originales. En las exhibiciones, los seudónimos y las firmas se corporizaban. De esta forma se fortalecían los vínculos entre los humoristas (y por extensión, las revistas) y sus lectores. También contribuía a difundir la profesión como lo atestigua el relato autobiográfico de Sergio Langer:

> En el 79, yo había empezado a estudiar arquitectura, y fui a una muestra de humor en Lobos. (…) La muestra fue para mí una revelación, me dio la pauta de que yo podía dibujar, porque me gustaba dibujar, y ahí hice 'tuc', me cayó una ficha. Ahí conocí a Jericles, que ya publicaba en HUM®, no sé si no lo vi a Fontanarrosa y vi los dibujos (…) Y así como fui me puse a dibujar y armé una carpeta (…) Bueno, quedé muy conmocionado internamente por la muestra que vi porque me di cuenta que a través del dibujo podía empezar a decir muchas cosas con este género del humor grafico. Entonces me puse a dibujar, armé una carpeta y la llevé a HUM® (Entrevista 24/06/2010).

Desde sus inicios, la sección "Nada se pierde" HUM® publicitó estos eventos, invitó e incentivó a sus lectores a que asistieran. En los primeros años de la revista, además, se publicaban crónicas del paso de los dibujantes por tales muestras, las cuales no ahorraban información sobre lo sucedido. Se resaltaba el ámbito informal de sociabilidad que se generaba y el placer que era para los dibujantes participar de esos espacios. Si la dictadura militar había puesto bajo sospecha toda actividad social y colectiva, estos relatos tranquilizaban a los militares y a todo aquel que tuviera sospechas en torno a esta actividad. Se trataba de hombres trabajadores que exponían sus obras y que luego se divertían juntos comiendo grandes y abundantes almuerzos y jugando partidos de fútbol. Y al mismo tiempo los lectores se encontraban con gente que no era muy distinta a ellos [Véase Lámina 1 en Anexo 4].

Entre 1978 y 1983 se llevaron a cabo otras exposiciones de humor e historieta que se sumaron a las cordobesas. Entre 1978 y mediados de 1981, estas exhibiciones tuvieron en común que se realizaron exclusivamente fuera de la Capital Federal[377], es decir, en los márgenes del centro neurálgico de la actividad cultural del país. La marginalidad del humor gráfico como género artístico y periodístico se correspondía con la marginalidad geográfica de sus exhibiciones. El humor gráfico cultivaba los márgenes en varios sentidos.

La ciudad de Lobos en la provincia de Buenos Aires fue sede de tres "Muestras del Humor y la Historieta" en los años 1978, 1979 y 1980. La primera de ellas había sido organizada

[377] Las muestras se llevaron a cabo en Quilmes, Berazategui y San Fernando en el conurbano bonaerense, Mar de Plata y Lobos en la provincia de Buenos Aires, en Córdoba y en San Carlos de Bariloche, provincia de Río Negro.

por la Municipalidad de Lobos[378] con motivo de su 175º aniversario. HUM® le recomendaba al lector, con una ironía que criticaba a las Fuerzas Armadas en el poder:

> Un consejo sano (como si pudiera haber consejos enfermos): es un buen paseo, una visita a este tipo de exposiciones. Se pasa un rato divertido y usted habrá accedido a la intimidad de una tarea que, desde hace muchos años y confirmando una rica tradición de nuestro país, define un singular arte gráfico popular (H nº 3, ago. 1978: 7).

La revista reivindicaba la tradición del humor gráfico argentino y se colocaba implícitamente en ella ya que muchos de los expositores eran sus colaboradores, incluyendo a su director y a su jefe de redacción[379]. Pero los colaboradores de HUM® no eran los únicos que participaban y concurrían a estas muestras[380]. Para algunos, estas exhibiciones se convirtieron en puntos de encuentro y el hecho de que se hicieran con cierta asiduidad contribuía a fortalecer los vínculos y a tejer redes nuevas o restablecer viejas, desarticuladas después de años de escasa actividad. Para otros, como la gente de *Hortensia*, era continuar con una práctica ya institucionalizada, es decir, se trató de mantener y ampliar un espacio ya conquistado.

En abril de 1980, luego de realizarse el "Tercer Encuentro del humor y la historieta" en Lobos, Juan Sasturain explicaba en HUM® en qué consistía y qué significaba para humoristas e historietistas estas instancias de encuentro:

> es una reunión –nada de congreso, simposio, seminario o muestra– que se esfuerza en reforzar a base de ravioles, amistad y bomberos solícitos, una propuesta que incluye a autoridades y público. Y ya tiene algo de ritual el itinerario que cada visitante conoce con vértices precisos (…) Hay, además, intentos de actividades paralelas –charlas, mesas redondas, show, alguna reunión de trabajo– pero todo sin demasiada urgencia ni rigor (H nº 33, abr. 1980: 6).

En un clima distendido y de camaradería se atendían a cuestiones serias como las abordadas en la "reunión de trabajo sobre historieta" en la cual se discutían temas como los problemas con los editores de historietas, la responsabilidad ante la falta de identidad nacional en la producción historietística, las condiciones de trabajo del historietista "ante lo que se definió como arte por encargo" y los límites del humor. Esa era la imagen del humorista e historietista que se construía: un hombre trabajador, sociable, divertido, no pretencioso ni solemne, respetuoso de la autoridad, flexible ante la formalidad y serio cuando las circunstancias lo ameritaban. Una imagen no muy distante de la que se hacían de sus lectores y espectadores. Así como se

[378] El intendente de esta localidad bonaerense era el Ingeniero Agrónomo Laurentino Otaduy, quien había asumido en junio de 1977 y perduró en su cargo hasta el 11 de diciembre de 1983.
[379] En la Muestra de 1978, los colaboradores de HUM® que expusieron eran Sergio Izquierdo Brown, Ceo, Andrés Cascioli, Tomás Sanz y Crist.
[380] La exposición contó también con trabajos de Alberto y Enrique Breccia, Dobal, Garaycochea, Horacio Altuna-Carlos Trillo, Geno Díaz, Jorge Sanzol, Gustavo Trigo, Lucho Olivera, Pedro Seguí, Eduardo Ferro, Caloi, Bróccoli, Aldo Rivero.

fortalecía un "nosotros" ampliamente definido como dibujantes, caricaturistas, humoristas e historietistas; se reforzaba la identificación con una clase media ávida de definirse en términos culturales.

Si la ciudad de Lobos sobresalía por haber organizado tres años seguidos muestras de humor e historieta, Bariloche (agosto 1980) y Mar del Plata (de enero a marzo de 1981 y 1982) evidenciaban otro aspecto del auge de este tipo de exposiciones. Estas dos ciudades son los principales centros turísticos del país, el primero en invierno y el segundo en verano y en ambos casos las muestras se realizaron durante sus respectivas temporadas altas[381]. Además, en Mar del Plata la exposición de 1981 se llevó a cabo en un espacio central y emblemático de la ciudad como era el Hotel Hermitage. Se estaba produciendo un corrimiento de los márgenes hacia posiciones de mayor centralidad y legitimidad del humor gráfico y la historieta entre las actividades culturales. Pero el caso de Bariloche develó otro aspecto: "La 'fiesta' se había hecho exclusivamente con fines de lucro y los artistas se vieron embarcados en algo que no suponían", denunció HUM® (H nº 42, sep. 1980: 7) y pidió que si había otra "Fiesta de la Nieve" en las mismas condiciones, no los invitaran. Los dibujantes de HUM® se vieron enfrentados al avasallamiento que lo lucrativo y comercial hacían sobre su arte. Incluso, una profesión altamente mercantilizada como el humor gráfico y la historieta, debía resguardar los márgenes de autonomía con respecto al mercado como también lo tenía que hacer con respecto al poder político.

La exposición más importante del período 1978-1981 fue la "Primera Bienal Internacional y Cuarta Argentina del Humor y la Historieta" en Córdoba, en 1979. Este evento significó un salto cualitativo con respecto al resto de las muestras debido al carácter internacional y de primera línea de los trabajos que se exhibieron y de los dibujantes que llegaron al país para participar del evento[382]. Para los humoristas e historietistas nacionales

[381] En el caso de la muestra realizada en Mar del Plata, HUM® celebraba la original iniciativa: "Muestras de Humor Gráfico, ha habido muchas. Pero curiosamente nunca se había aprovechado la temporada veraniega para lanzar una en Mar del Plata. Rosales nos ganó de mano, porque hace tiempo teníamos en esta revista la idea de hacer algo por el estilo. Si anda por aquellos pagos, no cometa el sacrilegio de faltar a esta exposición. Los dioses del humor no lo perdonarían" (H nº 50, ene. 1981: 102; H nº 51, ene. 1981: 6).

[382] La Bienal incluyó trabajos de los argentinos Quino, Oski y Mordillo; de humoristas uruguayos, chilenos y brasileños, entre los cuales estaba Ziraldo de *O Pasquim*; también de los italianos Hugo Pratt, Dino Battaglia y Sergio Toppoi; los franceses Claude Moliterni, Giraud alias "Moebius" – integrante de la famosa revista francesa *Metal Hurlant*–, Sempé, Claire Brétecher –que como se vio, a partir de 1980 publicó sus trabajos en HUM®– y André Francois; los españoles Víctor de la Fuente, los hermanos Blasco, Eric Sió, Ops, Chummy Chumez, Gila; el inglés Ronald Searle y humoristas gráficos de la legendaria revista *Punch*; desde Estados Unidos se contó con trabajos del legendario Saul Steinberg, Richard Corben, Frank Robbins, Frank Frazetta, Hill Eisner, Dick Brown, entre otros. Asimismo, a la Bienal asistieron teóricos, críticos, editores de humor e historietas; cineastas, escritores, plásticos y hubo un ciclo de conferencias con la participación de Jorge Romero Brest –quien meses más tarde fue entrevistado por Mona Moncalvillo para HUM®–, Florencio Escardó y Calki.

consistió en una novedosa instancia de sociabilidad, consagración y legitimación que traspasaba las fronteras nacionales. Los dibujantes tendrían la oportunidad de darse a conocer al mundo así como también pasar a ser considerados como insertos en espacios de consagración y redes internacionales del humor gráfico y la historieta. Es decir, con esta muestra, el humor gráfico y la historieta argentina se insertaban y consagraban en el campo más amplio y vasto del humor gráfico e historietístico internacional. Pero además, para los dibujantes y en particular para quienes hacían HUM®, el evento se convirtió en una confirmación, aunque siempre con un significativo margen de incertidumbre, de su ingreso a la cultura autorizada.

La "Primera Bienal Internacional y Cuarta Argentina del Humor y la Historieta" se llevó a cabo entre el 25 de mayo y el 17 de junio de 1979 en el Museo Municipal de Bellas Artes "Dr. Genaro Pérez" de la ciudad de Córdoba. Las autoridades municipales estuvieron presentes en la inauguración incluyendo al intendente de facto general Raúl Corletti. Es posible que para las autoridades cordobesas, el evento fuera un medio más para mejorar la imagen del país en el exterior[383]. En efecto, la muestra se hizo unos meses antes de la visita de la CIDH al país y ya desde el Campeonato Mundial de Fútbol de 1978 estaba claro que la imagen del país en el exterior era una cuestión de Estado[384]. Por su parte, HUM® y *Hortensia* tuvieron un papel central en la organización, promoción y participación en el evento. Los directores de ambas publicaciones integraron los comités organizativos[385] y las páginas de sus revistas estuvieron al servicio de la difusión y cobertura del acontecimiento.

HUM® publicó el afiche institucional y una columna que daba cuenta del clima general que rodeaba a la organización del evento. Allí se afirmaba que el mundo del humor gráfico estaba registrando una gran actividad que se acompañaba con la buena recepción de dicha producción: "Estamos de muestras. Su creciente mayor frecuencia y el amplio eco que despiertan en público y prensa, confirma que nuestro país está en una muy buena línea de producción humorística y de historietas en cantidad y calidad" (H nº 11 abr. 1979: 9). Este auge de la actividad humorística e historietística encontraba en el país "un interesante espectro de ediciones locales –cuya labor se desarrolla en condiciones económicas no muy propicias"

[383] En todo caso, era un arma de doble filo. Desde Francia, vino el periodista George Lacroix enviado por la revista *L'Express* a cubrir el evento. En el mismo número donde *L'Express* comentó la Bienal de Humor e Historieta, páginas más adelante, se publicó un informe sobre la violación de los derechos humanos y los campos de concentración en el país (Roberto Di Palma, entrevista 01/07/2010). Se sugería así la existencia de dos Argentinas, como había sucedido el año anterior con motivo del Campeonato Mundial de Fútbol.

[384] Varios de los humoristas que participaron del evento recuerdan la desmesura del catering que las autoridades militares dispusieron para el evento.

[385] Se había formado un Comité Organizador dependiente de la Municipalidad de Córdoba, un Comité Ejecutivo en el cual estaban Antonio Salomón, José Feldman y Alberto Cognigni; un Comité de Selección formado por Alberto Breccia, José Luis Salinas, Eduardo Ferro y Andrés Cascioli; y un Comité Honorario Permanente compuesto por diversas personalidades de diversos campos y representado por Hermenegildo Sábat.

(Ídem) y también era acogido desde el exterior, ya que muchos profesionales argentinos eran integrantes habituales de los equipos de redacción y colaboración de "famosas publicaciones en Europa y otros mercados, cuyo público es tan numeroso como exigente" (Ídem).

Después de finalizada la Bienal, HUM® realizó un balance donde señalaba que había sido un éxito de público –unas cuatro mil personas habían asistido en los primeros tres días– y lamentaba la falta de cobertura por parte de los medios de comunicación nacionales porque fue "un acontecimiento [que] demostró que la Argentina es una de las primeras productoras de talentos del mundo" (H nº 15, ago. 1979: 82). Este reconocimiento de la producción nacional será en lo sucesivo uno de los estandartes de HUM® y de Cascioli en tanto editor. La Bienal no sólo permitía articular y exhibir una producción dispersa (como Cascioli había caracterizado al campo previo al lanzamiento de HUM®) sino que ésta estaba a la altura del mejor humor y la mejor historieta mundial. En la nota además HUM® sostuvo que la Bienal había contribuido a difundir una imagen positiva del país en el mundo. Si bien esa era un preocupación central de los militares, para los realizadores de HUM® tenía otro sentido[386]. No se trataba de la imagen de orden y paz que el Proceso estaba interesado en imponer; sino más bien la de un país productor de talentos artísticos, generador de productos culturales de calidad. Y el reconocimiento del público era una de las mayores satisfacciones que había generado el evento. HUM® daba cuenta de que ese público había tenido oportunidad de conocer producciones inéditas en el país "verdaderas obras de arte, de esas que las editoriales locales no se animan a publicar" (H nº 15, ago. 1979: 82). De esta manera, quedaba diagnosticado uno de los problemas de la profesión al cual Cascioli procuró dar respuesta creando el mismo publicaciones como *El Péndulo* primero; luego, *Super*HUM® y finalmente *Fierro*.

La significativa presencia pública que el éxito de la Bienal y la multiplicación de exhibiciones de humor gráfico le dieron a los colaboradores de HUM® sumado al hecho de que la revista había sobrevivido al desafío inicial y sus ventas iban en ascenso; animaron a la revista a avanzar explícitamente en un proceso de visibilización del humorista. Además de ser una vidriera para la producción local de humor gráfico, HUM® adoptó la decisión de presentarle a sus lectores (y a la censura) quienes hacían la revista. Para ello recurrió a una práctica que había inaugurado *Satiricón*, cuando en aquel entones, una nueva generación de humoristas y periodistas había irrumpido en la escena mediática. A partir de abril de 1979, en el Sumario, la

[386] HUM® conocía muy bien la importancia que le daban las Fuerzas Armadas a la imagen del país en el exterior. En diciembre de 1978 calificaron a su séptimo número de "exhibición limitada" y se impidió su circulación hasta que los Reyes de España, que habían sido caricaturizados en la portada, se fueran del país. Este antecedente podría suponer cierta ironía por parte de la revista al referirse a la imagen que la Bienal había contribuido a difundir en el exterior.

revista comenzó a publicarse fotografías de sus colaboradores dibujantes y periodistas[387] [Véase Lámina 2 en Anexo 4]. De este modo, el lector podía asociar una firma y un seudónimo a una cara concreta, la cual podía conocer personalmente si asistía a alguna de las exhibiciones de humor e historieta antes mencionadas. La visibilidad que adquirieron los integrantes del *staff* de HUM® buscó reforzar la identificación de los lectores con la revista, procuró mantener alejada a la censura, evitar que las acciones intimidatorias no se concretaran así como también fortaleció el carácter "de autor" del humor patrocinado por la revista de Cascioli. En efecto, esta práctica diferenció a HUM® del resto de las publicaciones humorísticas de la época, aunque éstas como solían tener entre sus colaboradores a los humoristas de HUM®, se vieron indirectamente beneficiadas.

Pero la Bienal de Córdoba no sólo habilitó cambios en HUM®. Para los dibujantes –historietistas, humoristas y caricaturistas– fue un gran incentivo que los motivó a recuperar la principal institución que históricamente los había agrupado y representado: la Asociación de Dibujantes de la Argentina. La ADA era (y es) una entidad sin fines de lucro que desde su creación en 1944 resguardaba los intereses de los dibujantes en todos los aspectos. Tras la Bienal, un grupo de socios empezó a mostrar su inquietud respecto de la falta de actividades de la Asociación en lo referente a salones y exposiciones, difusión periodística, etc. Este grupo conformó la "Comisión Pro Recuperación de la ADA". A principios de 1980 publicó en HUM® una solicitada donde denunciaba que desde 1977, la ADA estaba sufriendo "las consecuencias de una inoperante conducción", el inminente desalojo de su sede y el vaciamiento financiero. En la solicitada se explicaba que esto se debía al alejamiento de importantes dibujantes y se exigía la renuncia de su entonces presidente, el dibujante Leandro Sesarego ya que tras una rendición de cuentas, había quedado en evidencia que "prácticamente no existía la asociación" (H nº 27, ene. 1980: 86). La "Comisión Pro Recuperación de la ADA" anunciaba "ante el abuso de la buena fe y la rotura de un pacto de caballeros" que estaban iniciando acciones legales y convocaba a los dibujantes que estuvieran deseosos de "una Asociación digna y representativa" (Ídem). En la solicitada no se detallaba quienes integraban tal comisión pero lo cierto era que allí había varios colaboradores de HUM® y ésta avalaba su quehacer. De hecho, la revista difundió las exposiciones y actividades organizadas por la nueva ADA[388].

[387] En el número once de abril de 1979 se publicaron fotografías de Aquiles Fabregat, Alicia Gallotti, Cilencio y Marchioni. En el número siguiente, de Fati, Ceo y Dolina. Previo a esta decisión editorial, las columnas de los principales redactores incluían una pequeña caricatura de ellos.

[388] Un ejemplo fue la Exposición "Humor e Historietas" inaugurada a fines de agosto de 1980 en San Fernando, provincia de Buenos Aires.

Un año más tarde, con agrado HUM® anunciaba "La Asociación de Dibujantes se va para arriba", con el "pretexto de despedir el año hacía su primera reunión de camaradería de los nuevos tiempos" (H nº 50, ene. 1981: 5). La nota informaba que Rep y Meiji "trabajaron como negros –y lo siguen haciendo– para resucitar a la entidad" (Ídem) y a estos se sumaban su presidente, Zoppi, y su vicepresidente Francisco Solano López. En dicha reunión la ADA intentó recuperar su función consagratoria premiando a los más destacados miembros, elegidos por los mismos concurrentes. Resultaron ganadores del "Gran Lápiz ADA 1980" los siguientes profesionales: Humorista del Año: Tabaré –y desde las páginas de HUM® se comentaba: "en franca lucha con Grondona White y Limura"–; Historietista del Año: Altuna; Caricaturista del Año: Andrés Cascioli, "en ventaja mínima sobre Menchi Sábat"; Revelación en Humor: Rep, "en lucha con Marín y Ángel"; Revelación en Historieta: Canelo; Trayectoria humorística: Quino; Trayectoria Historietística: Alberto Breccia. Como se puede apreciar, la mayoría de los premiados eran colaboradores de HUM® y aquellos que no, eran los "indiscutidos" Quino y Breccia que estaban fuera del país. Esta no fue la única instancia de consagración, desde sus primeros números HUM®, con orgullo, informaba y felicitaba cuando sus colaboradores exponían sus obras o eran premiados a título personal[389]. El proceso de rearticulación e institucionalización del campo del humor y la historieta implicó la definición de sus propias y diversas instancias de consagración y sus canales de difusión así como también las posiciones a ocupar en él. En este proceso HUM® fue consagrada como la revista hegemónica y sus editores se mostraron dispuestos a asumir esa posición en el campo. La consagración de "sus" colaboradores fortalecía el prestigio de la revista y confirmaba que en ella estaban los mejores humoristas e historietistas del país. La transferencia de capital simbólico era mutua.

A medida que HUM® fue avanzando en la definición de un contrato de lectura propio, comenzó paulatina y explícitamente a definir lo que para ella era el humor y a intervenir más directamente en la construcción de una tradición. Como sostiene Raymond Williams, las tradiciones no son meros elementos del pasado en el presente sino categorizaciones y revisiones hechas desde el presente sobre el pasado. La tradición "es una fuerza activamente configurativa (...) es algo más que un segmento histórico inerte; es en realidad el medio de incorporación

[389] En 1978, Crist fue el único extranjero premiado el Salón de Humor de Piracicaba en Brasil. Artó quien desde la contratapa de HUM® sobresalía por meter sus historias del mundo en historietas de miniviñetas, fue premiado en el Festival Super 8 de Toronto, Canadá. En 1980, Raúl Fortín representó al país junto a Quino, Ayax Barnes y Mordillo en el "Primer Encuentro Latinoamericano de Libros infantiles y juveniles", impulsado por la OEA en Curitiba, Brasil. En octubre de 1980, HUM® exclamaba: ¡Pavada de Dibujantes tenemos! al referirse al "XI Salón Nacional de Dibujo y Grabado" en el cual fueron premiados Jorge Meijide (Meiji) y Luis Scafati (Fati). En 1981, Lawry obtuvo el 4º Premio en la "Muestra Internacional del dibujo humorístico deportivo" realizada en Ancona, Italia.

práctica más poderoso" (1980: 137). En este sentido, la tradición ofrece un sentido de "predispuesta continuidad" y su versión intencionalmente selectiva resulta operativa dentro del proceso de definición e identificación cultural y social. Así se definieron los "maestros" del humor gráfico: Oski, Quino, Sábat y Mordillo. La enemistad de Cascioli con Landrú hizo que éste no integrara aquella categoría selecta, así HUM® se diferenciaba de *Satiricón* que en su primer número lo había consagrado como tal. Quino y Mordillo nunca colaboraron con la revista pero HUM® siempre saludó a los humoristas cuando eran premiados o editaban alguna publicación. Con Sábat lo mismo, y en alguna ocasión HUM® publicó una caricatura suya para ilustrar un reportaje de Moncalvillo. Con Oski fue distinto. En 1979 había retornado al país y se había reencontrado en la Bienal de Córdoba con los realizados de HUM®, a quienes conocía de su participación en *Satiricón*. A partir de entonces había comenzado a colaborar con HUM® con "El Consejero del Bienestar Social". Su muerte en octubre de ese mismo año generó gran pesar en el mundo del humor gráfico y en homenaje HUM® le solicitó a Juan Sasturain el reportaje que Oski le había concedido meses atrás y que se había publicado en la revista *Medios & Comunicación*. Oski fue recordado como un "espécimen humano de extraña belleza, prototipo de anti-chanta y dibujante de otro planeta. Su obra, en cambio, no necesita una sola frase admirativa. Basta con mostrarla, con hacerla llegar. Algo que ya estábamos haciendo y que pensamos continuar (H nº 23, nov. 1979: 73). Sin embargo, por algún motivo esto último no sucedió[390].

HUM® también apeló a la tradición del humor escrito, lo hizo especialmente cuando se vio cuestionada en los límites del humor[391]. En ella se ubicó en la senda de autores extranjeros como Francisco de Quevedo y Villegas[392], Ambrose Bierce[393], René de Obaldía[394], Enrique Jardiel Poncela[395]. HUM® no abundó en justificar esta elección, explícitamente admitió

[390] Meses más tarde y de manera individual, Rep, uno de los humoristas más jóvenes de la revista, homenajeó a Oski en su historieta "El Recepcionista de arriba". Allí Oski entraba en el paraíso (H nº 31, abr. 1980: 77).

[391] Dos situaciones sobresalieron al respecto, ambas en 1979: el cuestionamiento que recibió de su colega *Hortensia*, como se verá en el siguiente apartado de este capítulo; y las críticas que recibió la serie de *cartoons* "Holocausto I" realizada por Catón, a la cual se aludió en el capitulo anterior.

[392] Quevedo (1540-1645) fue un exponente del Siglo de Oro español. Su obra dentro del barroco se caracterizó por la concisión, la elipsis y el ingenio. Quevedo cultivó todos los géneros literarios de su época. Escribió varios sonetos satíricos y burlescos y sus mejores poemas exponen la desilusión y la melancolía frente al tiempo y la muerte, puntos centrales de su reflexión.

[393] Bierce (1842-1913) fue un escritor y periodista estadounidense que se destacó por cultivar la sátira y el humor negro. Su pasado como militar lo llegó a participar en la Guerra de Secesión a favor del Ejército de la Unión y esa experiencia devino en materia prima para sus cuentos cortos. Una de sus obras más destacas es *Diccionario del diablo* (1906) pero también sobresalen *Cuentos de soldados y civiles*; *El club de los parricidas*, entre otras,

[394] René de Obaldía nació en Hong Kong en 1918 pero se trasladó a Francia a muy temprana edad, combatió en la Segunda Guerra Mundial y fue prisionero durante cuatro años en un campo de concentración en Silesia. Después de la guerra se dedicó a la literatura, fue dramaturgo, novelista y poeta, colaboró en numerosas revistas. Sus novelas, de gran éxito, fueron todas de humor negro, normalmente satíricas y burlescas: Fugue a Waterloo (1956, Grand Prix de l'Humour Noir), El centenario (1960, Prix Combat) y Banquet des méduses (1973).

[395] Enrique Jardiel Poncela (1901-1952) fue un dramaturgo y narrador cómico español que se caracterizó por desarrollar con ingenio un teatro basado en la lógica de lo inverosímil, con gusto por el absurdo, el sarcasmo y la

compartir con René de Obaldía la idea de que el humor era "una forma amable de la desesperación" (H nº 22, oct. 1979: 12). Con los demás, implícitamente, se puede reconocer su identificación con los usos de la sátira, la ironía, el ingenio y el humor negro.

Sin embargo, HUM® no priorizó hurgar en el pasado sino exaltar la calidad de sus colaboradores y se autoproclamó parte de la historia del humor gráfico y la historieta. En 1980, creó la sección "Historia del Humor y la Historieta", título que se sintetizó en "Las Tres Haches", con giro irónico y satírico hacia las tres armas y la Triple A. En cada edición de HUM®, esta sección presentaba un currículum de cada humorista o historietista que colaboraba con la revista, incluyendo datos personales como estado civil, hijos. También se desvelaba el verdadero nombre de aquellos que usaban seudónimo, anclando esta práctica en el plano meramente artístico y de larga tradición en el humor gráfico y despegándola de la práctica de quienes militaban que por lo general usaban apodos para ocultar su identidad. Estos datos se acompañaban con dos fotografías: una mostraba al humorista de niño y la otra lo mostraba de adulto. La primera aparición de la sección "Las Tres Haches" fue con la presentación de Alfredo Grondona White [Véase Lámina 3 en Anexo 4] y en los números siguientes fueron presentados: Luis Genaro Scafati (Fati), Tabaré Gómez Laborde (Tabaré), Roberto Fontanarrosa, Eduardo Omar Campilongo (Ceo), Horacio Altuna, Carlos Trillo, Roberto López (Viuti) y Héctor Alberto Sanguiliano (Sanyú). La sección no tuvo más continuidad que estas nueve entregas, no obstante, el contenido de la información que allí se vertía eran significativos en los tiempos que se vivían. HUM® parecía querer demostrar que no tenía nada que ocultar y, en este sentido, cuanto más se supiera de quienes hacían la revista mejor, especialmente en el momento en el cual la revista decidía avanzar en un proceso de politización; y como se vio, estaba siendo amenazada.

Simultáneamente a lo largo de 1980, se profundizó el proceso de valorización y jerarquización del humor en la propia revista y ya no en instancias externas a ella como eran las exhibiciones. Éste proceso cobró forma, por un lado, a partir de estrategias retóricas desplegadas en los editoriales que posicionaron al humor como un producto diferente y superior. El humor válido y legítimo era el humor crítico, serio (pero no solemne), inteligente (pero no elitista), no pasatista sino comprometido con la realidad. Por otro lado, en la búsqueda de personas reconocidas que compartieran con HUM® aquella forma de definir la risa, la cual

ironía, y la creación de situaciones y personajes disparatados. A principios de los años treinta, probó suerte en Hollywood como guionista pero terminó regresando a España. En plena Guerra Civil viajó a Francia; luego, a Argentina para finalmente regresar a España. Se mostró inicialmente afín al franquismo pero luego se distanció y mantuvo un espíritu crítico.

a su vez era un modo de ver y entender el mundo. El primer caso fue analizado en el capítulo tres como parte de la definición del contrato de lectura.

El segundo caso implicó el reconocimiento de otras manifestaciones de lo cómico. En este sentido, fue homenajeado el grupo musical Les Luthiers con una ilustración realizada por Cascioli, publicada en doble página y a color, basada en la famosa obra de arte de Rembrandt, "La lección de anatomía"[396], con el título: "¡Son mejores que nosotros...!" (H nº 16, jul. 1979: 44-45). La envidia que transmitían dichas palabras no era más que admiración y el deseo de hacer en el medio gráfico el humor que Les Luthiers cultivaban con la música. HUM® los reconocía como pares, como cultivadores de la calidad en la cultura. Pero fue en la sección reportaje donde este aspecto tuvo mayor despliegue. A lo largo de 1980, Mona Moncalvillo entrevistó a varias personas que hacían distinto tipo de humor: el caricaturista de *Clarín*, Hermenegildo Sábat; desde España, al humorista gráfico Jaime Perich y los actores cómicos Rina Morán, Juan Carlos Mesa y Enrique Pinti. Asimismo, en esta sección se buscó legitimar el humor a partir de la opinión al respecto de los diversos entrevistados. En varias ocasiones, Moncalvillo les preguntó qué entendían por humor o el lugar que ocupaba éste en sus vidas. En este sentido, Aída Bortnik quien después se sumó al staff de la revista, lo reivindicaba como "una mirada socarrona, divertida, te levanta bastante el ánimo para poder tomar en solfa las tragedias de la vida cotidiana, y creo que la gente te agradece muchísimo eso" (H nº 31, abr. 1980: 53). Por su parte, el actor Pepe Soriano le explicaba a Moncalvillo que:

> la única cosa más o menos inteligente que yo encontré, es tu revista. Me gustan los reportajes, alguna cosa que escriben y el humor que maneja la revista. Es de muy buen nivel, y allí es, precisamente, donde me puedo solidarizar con el humor. Todo el resto de humor que anda por ahí disfrazado de gracioso, no me hace reír nada… He llegado a cuestionarme por eso y a pensar que no es posible que nada me haga reír, pero bueno, es así…Y la revista de ustedes me parece realmente excelente" (H nº 38, jul. 1980: 53).

A partir del ingreso de otras voces a la revista, todas ellas autorizadas y cuidadosamente seleccionadas, se validó y consagró la posición sobre el humor que había asentado HUM®. Estos reportajes legitimaban el proceso, llevado a cabo por HUM®, de jerarquización del humor como una instancia crítica superior a otras y como una actitud frente al mundo (en particular, frente al poder de la dictadura militar). Es decir, el humor y HUM® eran acreditados y legitimados por estos pares del campo cultural y mediático.

[396] La ilustración representaba a cada integrante de Les Luthiers con un instrumento en sus manos -algunos de ellos exhibían la rareza y originalidad que caracterizaba a sus creaciones-; en la camilla en lugar del cuerpo muerto de la pintura original, yacía Groucho Marx, con sus anteojos y cigarro característico. Precisamente, la dictadura había incinerado, entre muchos otros libros, el libro de las Memorias de este Marx, posiblemente confundido con el otro Marx: Karl. Este dato lo presentaba Maria Elena Walsh en su artículo "Desventuras en el País Jardín-de-Infantes" (*Clarín*, 16/08/1979).

En 1981, en coincidencia con la consolidación y consagración de HUM®, el humor gráfico accedía uno de los espacios culturales más destacados de la escena nacional. El 6 de noviembre de 1981 se inauguró la "Muestra de Humor Argentino" en el Teatro Municipal General San Martín, espacio emblemático de la cultura porteña y nacional ubicado sobre la Avenida Corrientes[397]. El corrimiento de HUM® desde los márgenes del campo de la gran producción mediática y cultural a posiciones de mayor centralidad se correspondió con este desplazamiento geográfico de los eventos de promoción de este tipo de arte. El humor gráfico se desplazaba de la periferia al centro –del interior del país a la capital– y en dicho centro, ocupó un espacio hegemónico como el Teatro San Martín. HUM® dio cuenta de este desplazamiento y consideró al evento como "algo que nos estaba debiendo la Capital" porque hasta ese entonces "no había ofrecido nunca una gran exposición de humoristas, todo se había reducido a muestras pequeñas y parciales organizadas por instituciones ligadas de alguna forma al arte gráfico" (H nº 69, oct. 1981: 9).

El organizador de la exhibición fue Mario Rosales, quien ya había organizado varias muestras de humor en otras ciudades del país. Rosales logró reunir trabajos de los más destacados humoristas del país y no sólo de HUM®[398]. Ahora, ¿cómo este evento se realizaba en un espacio municipal siendo que varios de estos dibujantes y las publicaciones que los nucleaban habían tenido problemas con la censura y el poder militar? El Teatro Municipal San Martín estaba dirigido en aquel entonces por Kive Staiff quien pudo mantener cierto resquicio de autonomía bajo la dictadura militar. Por tales motivos, en abril de 1981, Staiff había sido entrevistado por Mona Moncalvillo para HUM®, donde fue presentado como el "funcionario sin censura" (H nº 56, abr. 1981: 62). Es posible que el reportaje y la exposición fuera una retribución de favores. En todo caso llama la atención que HUM® fue bastante medida en la promoción y en la cobertura que hizo del evento, contrastando con aquella otorgada a la Bienal de 1979 o incluso, unos meses antes a la "Primera Muestra de Humor gráfico Argentino" organizada también por Rosales en Rosario.

En este último caso, la exposición también se había realizado en un espacio municipal, en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia, creado tras el Campeonato Mundial de Fútbol en lo que había sido el edificio del Centro de Prensa de la sede rosarina del evento. La muestra

[397] En realidad, no fue la primera exhibición de humor en la Capital, en junio de 1981, varios humoristas de la revista expusieron en la galería de Arte "Praxis" (H nº 60, jun. 1981: 6). Esta muestra fue muy menor a la realizada en el Teatro San Martín.

[398] Se expusieron obras de Sábat, Quino, Cascioli, Fati, Caloi, Fontanarrosa, Ceo, Cognigni, Viuti, Limura, Tabaré, Bróccoli, Crist, Landrú, Grondona White, Altuna, Ferro, Salinas, Lino Palacio, Aldo Rivero, Ian, Fortín, Colazo, Horatius y Mordillo.

contaba además con el auspicio de la revista humorística rosarina *Risario* editada por Manuel Aranda, ex colaborador de HUM®, junto a Beas y Tomi. En este caso, HUM® no ahorró espacio para la crónica del viaje que hicieron a Rosario varios de los integrantes del *staff* y cómo fueron recibidos por Fontanarrosa y por el Sindicato de Distribuidores de Diarios y Revistas. Pero el evento rosarino fue el último al cual la revista dedicó semejante espacio de difusión, aunque no dejó de promocionar las exhibiciones, las cuales se multiplicaron con respecto a los años anteriores[399]. La mutación del contrato de lectura de HUM® en un sentido más periodístico que estrictamente humorístico, se acompañó con el desplazamiento de la identidad de la revista. Como se vio en el capítulo tres, se pasó de reivindicar la identidad de humoristas a una identidad más amplia anclada en la cultura, el periodismo y la política. Además una vez que HUM® se consagró en el campo cultural y mediático masivo, la función de estas exhibiciones pasó a ser otra, más vinculada a reafirmar dicha posición.

Sin embargo, entre 1982 y 1983 hubieron dos eventos donde participaron dibujantes de HUM® que por su carácter de internacionales ameritaron nuevamente un significativo tratamiento por parte de la revista. Estos fueron el *15° Salone Internazionale dei Comics, del Film di Animazione e dell'Illustrazione* y el Festival Internacional de Sátira Política de Forte Dei Marmi, ambos en la provincia de Lucca, región de la Toscana, Italia. HUM® demostraba que tenía proyección internacional y ya no meramente porque la revista circulaba por el mundo gracias a los argentinos exiliados; sino por la calidad de sus colaboradores. Se trató de instancias de consagración internacional de sus dibujantes pero sobre todo de HUM® como revista satírica.

El *Salone Internazionale dei Comics, del Film di Animazione e dell'Illustrazione* era conocido popularmente como la Bienal de Lucca y se trata de uno de los festivales de historieta y humor más importantes de Europa. Desde su primera edición en 1965, fue creciendo y

[399] HUM® celebró la iniciativa de la ciudad bonaerense de Quilmes que tuvo su muestra de humor gráfico en septiembre de 1981. También informó sobre la 5º Bienal de Córdoba, la cual estuvo a punto de no llevarse a cabo, pero su histórico organizador, Dr. Antonio Salomón "arregló todo". El verano de 1982 tuvo dos muestras de humor gráfico en los principales centros turísticos: en Mar del Plata en la costa Atlántica y Carlos Paz, Córdoba. En medio de la Guerra de Malvinas, la ciudad de La Plata celebró su Centenario y en el marco de tales festejos se llevó a cabo la "Primera Muestra del humor y la Historieta" donde expusieron Altuna, Breccia, Bróccoli, Caloi, Cascioli, Fati, Ferro, Fontanarrosa, Fortín, Garaycochea, Grondona White, Limura, Sábat, Salinas, Tabaré y Viuti (H nº 81 may. 1982: 13; H nº 82, may. 1982: 7). A fines de 1982, mientras HUM® denunciaba los rumores que amenazaban la continuidad de la publicación, sus más destacados humoristas – Cascioli, Sanz, Izquierdo Brown Ceo, Sanzol, Sanyú, Cilencio, Lawry, Limura, Fati, Fortín, Tabaré, Nine, Grondona White, Meiji– exponían sus obras en la "Primera Muestra de Humor en Necochea" y sus periodistas políticos, Enrique Vázquez y Jorge Sabato, ofrecían una charla en otra ciudad balnearia, Villa Gesell. En 1983, las exhibiciones de humor e historieta disminuyeron en cantidad. El único evento registrado fue la Segunda Muestra del Humor y la Historieta de La Plata, en el Museo Municipal de Bellas Artes, en noviembre de 1983. Allí se homenajeó a José Luis Salinas y expusieron entre otros: Tabaré, Grondona White, Ferro, Meiji, Cascioli, Sanzol, Lawry, Bróccoli, Sanz, Fortín, Crist, Izquierdo Brown, Colazo, Fontanarrosa, Sábat, Fati, Cilencio, Limura, Salinas (H nº 115, oct. 1983: 10).

sumando prestigio y en 1970 comenzó a otorgar el Premio *Yellow Kid*, ideado como una especie de Oscar para el mundo de la historieta[400]. En este Salón fueron premiados en 1973, Quino y en 1978, Carlos Trillo obtuvo el *Yellow Kid* e *Gran Guinigi* al mejor autor internacional y Oski recibió la Placa Unicef al comic. En 1982, exhibieron sus obras Fortín (dibujo animado); Andrés Cascioli (caricatura), Alfredo Grondona White (dibujo humorístico) y Alberto Breccia (historieta). La delegación estaba encabezada por David Lipszyc y se sumaron los argentinos radicados en Europa: Altuna, Crist, Mordillo y Quino. HUM® informó sobre la presencia de sus colaborados en la Bienal del Lucca, y Fortín y Alfredo Grondona White ilustraron sus vivencias y se burlaron de sí mismos en "Extraños en Italia I y II"[401] (H nº 94, nov.1982: 92-95). Si bien en esta ocasión, ningún argentino fue premiado su presencia indicaba el buen momento que el humor y la historieta argentina estaban teniendo. Y como la Bienal coincidió con las intenciones de clausurar la revista por parte de la Junta Militar, la presencia de HUM® allí fue interpretada como la paradoja de ser reconocidos en el exterior y ser perseguidos en su propio país.

Al año siguiente, luego del secuestro del número 97, HUM® fue galardonada con el Premio Sátira Política a la *Rivista Dell'Anno* otorgado por el Festival Internacional de Sátira Política de Forte Dei Marmi, Lucca, Italia[402]. Forte dei Marmi era considerada la capital europea de la sátira política y anualmente desde 1973 se llevaba a cabo el Festival que reunía a los principales humoristas de diversos géneros y países del mundo. En esta exposición el año anterior, había sido galardonado el famoso semanario francés *Le Canard Enchainé*[403]. A lo largo de quince días expusieron en la "Rassegna Internazionale", "junto a los más conspicuos dibujantes del mundo" –como con orgullo le contó HUM® a sus lectores–, Cascioli, Ceo, Horatius, Fortín, Grondona White, Sanzol, Tabaré, Izquierdo Brown y Nine. Además, hubo una jornada especial titulada "La sátira argentina: la revista HUM®".

---

[400] Para una historia de este festival, véase Traini, Rinaldo (2007): "Tanto per ricrodare il salone" en http://www.afnews.info/deposito/TrainiLucca/. Página consultada el 17/09/2011.

[401] En una de las viñetas Fortín aludió a la posición de "mártir" que asumían los argentinos al confraternizar con los españoles y en otra, se refirió a tener que reconocer que los argentinos no eran el centro del mundo pero les gustaba "melonearse con que estamos en lo cierto y los demás, errados" como era decir, frente a los trabajos expuestos: "…Está bien… somos el culo del mundo y lo nuestro acá no corre… pero fijate que todo esto es literatura de evasión, muy junado… en cambio nosotros traemos una nueva propuesta más piola… ¿entendés?" (H nº 94, nov.1982: 92).

[402] En esta ocasión también fueron premiados en Literatura: Cesare Zavattini, en Periodismo: Sergio Saviane; en Gráfica: Angese (seudónimo de Sergio Angeletti), en Gráfica Exterior: Jaume Perich (España) y en Espectáculo: la revista *Amurri & Verde*.

[403] En siguientes ocasiones fueron galardonadas las revistas *Osten* de Yugoslavia, *Dedeté* de Cuba, *Szpilki* de Polonia, *Punch* de Gran Bretaña, *Eulespiegel* de Alemania, *Une Minute de silence* de Francia y *Emme (M)* de Italia.

La obtención del premio generó una gran repercusión en Italia, *Il Corriere della Sera* le dedicó una nota titulada "Vivere pericolosamente in Argentina prendendo in giro la giunta militare". En cambio, en Argentina la noticia pasó casi desapercibida, tan sólo *La Razón* y *La Prensa* publicaron el cable de Télam. HUM® aludió a ese silencio en un nota de una carilla en la sección "Nada se pierde" donde explicaron las dimensiones del evento y del premio. También hicieron referencia a la lucha simbólica y política que se estaba llevando a cabo en el país y al lugar de la revista y del premio en la misma. En este sentido decían querer poner las cosas en su lugar y que el premio no lo lograron todos los argentinos sino "buena parte de los argentinos, pero no todos. Y los lectores saben perfectamente que un pedazo del Forte del Marmi 1983 les corresponde" (H nº 113, sep. 1983: 9). Días antes de que Raúl Alfonsín fuera electo presidente de la Nación, HUM® se consagraba internacionalmente.

2. HUM® y la prensa humorística (1978-1983)

Cuando HUM® surgió en junio de 1978 las principales publicaciones de humor gráfico eran *Hortensia* y *Tía Vicenta* pero ambas tenían una presencia mínima en el mercado. En ese entonces, Cascioli no fue el único dispuesto a aprovechar la coyuntura que habilitaba el Campeonato Mundial de Fútbol y el vacío que se había generado en este tipo de prensa. A los dos meses del primer número de HUM®, la emblemática *Rico Tipo* fue relanzada bajo el nombre de *Nuevo Rico Tipo* por Cielosur S.A., es decir, por los socios comerciales de Cascioli. Inicialmente la dirección estuvo a cargo de Eduardo Ferro y en 1979 recayó, por dos años, en el colaborador de HUM®, Rafael Martínez. Y el Jefe de Redacción fue Juan Carlos Salamea, Ácido Nítrico para los lectores de *Tía Vicenta* y HUM®. La revista fue mensual y tuvo un formato igual al de *Tía Vicenta* y HUM®, con unas cincuenta y seis páginas, las tapas satinadas y a color siendo las páginas interiores a dos tintas. En su interior se intercalaban historietas, tiras cómicas con columnas breves y *cartoons*. *Nuevo Rico Tipo*, al igual que *Tía Vicenta*, se caracterizó por recurrir al fotomontaje, recurso que HUM® no utilizó. La revista cultivó el humor gráfico y escrito y a diferencia de HUM®, se mantuvo dentro de los límites del género. En *Nuevo Rico Tipo* publicaron muchos humoristas que también lo hacían en HUM® o en *Tía Vicenta*[404]. Y allí publicó por primera vez Sergio Langer aunque por error; el quería hacerlo en HUM® pero en lugar de dirigirse a la redacción de ésta fue al domicilio legal-administrativo

[404] Como ser: Suar, Crist, Broccoli, Cilencio, Góngora, Almeida, Patta, Peni, Tracalión, Blopa, Alfredo Grondona White, Limura, Aranda, Busu, Lembó, Lawry, Tacho, Meiji, Ibáñez, Russo, Catón y Ceo, quien de vez en cuando ilustraba las portadas.

de Cielosur, que era compartido por ambas publicaciones[405]. La mayoría de sus redactores firmaba con seudónimo y, a diferencia de HUM®, en ninguna ocasión se develaron. Entre otras firmas, sobresalieron las de Ácido Nítrico, Marcador de Punta, Gusano de Nailon, Curare, Gius, Alquitrán, Ribo, Uno y Medio, Perinola, Toti, Fioravanti o Marchanta. Hubo otros, pocos, que usaban sus nombres, como Pedro Valdés, Jorge Mayo, Aquiles Fabregat, A. Ponce y Horacio S. Meyrialle, quien había sido parte de la *Rico Tipo* de Divito.

La principal diferencia de Rico Tipo con sus competidoras en el mercado fue que ésta trató de recuperar el humor costumbrista de su progenitora. En la presentación de la reedición, Eduardo Ferro se refirió a la herencia dejada por Guillermo Divito y a su nueva propuesta:

> Editorial Cielosur rescata el nombre tal vez del archivo definitivo, y quienes vamos a encarar esta nueva etapa bajo su evocación, nos sentiremos en acto de permanente homenaje al gran maestro. (…) Es nuestro afán que el nuevo RICO TIPO tenga para divertir, como el de DIVITO, el inofensivo tono de su juguetona frivolidad y por momentos cierta profundidad de concepto, para que no todo sea mero entretenimiento (en Vázquez Lucio, 1985b: 470).

También sus portadas buscaron recuperar la mística de la Rico Tipo de los años cincuenta al exponer a hermosas y esbeltas mujeres, con cintura avispa y abultado busto, muchas de ellas realizadas por Rafael [Véase láminas 4 y 5 en Anexo 4]. Si bien la risa satírica no estuvo del todo ausente en sus páginas, ésta no fue ni tan mordaz ni tan eficaz como la de HUM®. En todo caso, predominó un humor costumbrista con eje en lo erótico y sexual. Y fue por promover este tipo de risa que la publicación fue sucesivamente censurada por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, cuya Secretaría de Cultura, como se dijo, tenía un particular interés por "resguardar" el orden moral de los ciudadanos. A partir de septiembre de 1980 fue calificada de "exhibición limitada" en reiteradas ocasiones hasta el fin de la Guerra de Malvinas[406]. Es posible que el cambio de autoridades nacionales y municipales tras la derrota bélica[407] haya sido el motivo del fin de la censura. A fines de 1980, Rafael Martínez y Juan Carlos Salamea abandonaron la redacción de la revista. En ella sólo quedó como personal estable Alpellani y

[405] Sergio Langer recuerda que con diecinueve años y sus primeros dibujos para publicar: "fui a la revista HUM® pensando que iba a la revista HUM® y caí en la revista *Rico Tipo*, en un edificio en Avenida de Mayo. Fui ahí, toque la puerta y resulto ser *Rico Tipo*. No es que me confundí, no me confundí, era la revista *Rico Tipo* que algo tenía que ver con HUM®, no lo sé. Me atendió Zahlut y me presentó a [Eduardo] Ferro. Ferro vio los dibujos y me dice 'qué bueno pibe' y nada, había ido a HUM® y terminé publicando en *Rico Tipo* por dos o tres números" (Entrevista 24/06/2010).

[406] Fueron calificados de "exhibición limitada" los números 25 de septiembre de 1980 (BOM nº 16.399, 10/11/1980); veintiséis de diciembre de 1980 (BOM nº 16.451 27/01/1981), 29 de marzo de 1981 (BOM nº 16.512 24/04/1981), 30 de mayo de 1981 (BOM nº 16.527, 18/05/1981); 31 de junio de 1981 (BOM nº 16.568, 16/07/1981); 42 de junio de 1982 (BOM nº 16.806, 25/06/1982) de *Nuevo Rico Tipo* y *Lo Mejor de Rico Tipo* publicado en diciembre de 1980 (BOM nº 16.447, 21/01/1981).

[407] La Secretaría de Cultura quedó a cargo Raúl R. Columbres tras la renuncia de Ricardo T. E. Freixa.

Juan Zahlut en la coordinación y diagramación, a la vez que simplificó su nombre a *Rico Tipo* [Véase láminas 6 y 7 en Anexo 4]. La revista sobrevivió a la dictadura militar aunque sus ventas no fueron tan significativas como las de HUM®.

Hubo otras experiencias editoriales que no lograron conquistar suficientes lectores como para mantenerse en el tiempo. Julio Olivera probó suerte primero con *Pitu Show*, revista que prometía "un HUMOR SANITO, pero con una liniecita de fiebre (no más de 37 y medio)". Es decir, una propuesta que al aludir a la salud buscaba no confrontar con las autoridades militares y remitía a la realizada por *Tía Vicenta* unos años antes, aunque presentándose como un poco más delirante que aquella. Según, su mismo editor se trataba de una "revista mensual de humor frívolo" (en Vázquez Lucio, 1985). En ella publicaron Maicas, Lar, Cilencio y Almeida, entre otros; todos colaboradores asiduos de HUM®.

Luego, Olivera intentó reflotar aunque sin éxito, *María Bizca*, la revista cordobesa que había editado hasta el 1977. Y finalmente, en 1980, lanzó *La Macana Ilustrada*. Se trató de un mensuario de veinticuatro páginas en formato tabloide que intentaba ser una parodia de un diario sensacionalista al jugar con los títulos catástrofe, como en algún sentido había sido en sus inicios *El Ratón de Occidente*. La revista recurrió a la sátira política y al análisis cómico de la actualidad. Su *slogan* era: "La caricatura de la noticia". En sus páginas interiores había horóscopos, recetas culinarias, notas sobre espectáculos, modas, deportes y sociales; todo en clave de humor con la excepción de la sección "avisos macanudos" que era la única seria. *La Macana Ilustrada* también parodiaba a las producciones historietisticas más populares de aquel entonces. Se publicaban versiones libres de las tiras cómicas de *Clarín*: el "El Loco Chávez" de Trillo y Altuna fue parodiado como "El Loco Deschave de Carlos Pillo y Horacio Tuna"; "Diógenes y el linyera" de Tabaré apareció como "Genes y el croto por Tabarata" y "Clemente y Bartolo" de Caloi como "Patente y Birolo".

El 1979, *Tía Vicenta* cerró después de un desencuentro entre Landrú y sus socios de LADEFA. Su lugar intentó se ocupado por *Morisqueta*, una revista dirigida por Reynaldo Defranco Fantín, gerente de LADEFA. El equipo de redacción era el mismo que el de *Tía Vicenta*: el asesor editorial era Esteban de Nevares, el jefe de arte Tito Diana, la diagramación estaba a cargo de Esther Linares[408]. En su primer número la revista recuperaba el espíritu de *Tía Vicenta*, aunque Landrú no era parte de ella:

> Este número que hoy llega a su casa, si bien es el primero de *Morisqueta*, es la continuación de un rumbo editorial que nos fijáramos un grupo de personas hace algunos

[408] Colaboraron con *Morisqueta*: Bustos, Geno Díaz, Ceo, Fontanarrosa, Aldo Cammarota, Maicas, Cuel, Matiello, Donizetti, Jorge Sanzol, Hildebrando, Lawry, Beas, Guillermo Saccomanno, Jaime Poniachik, Góngora, Peiró, Camblor, Marín, Ciurca, Cilencio y Roge, Corcat, Shuto, Amílcar G. Romero, Mercado, Carballo, entre otros.

> años y que plasmáramos exitosamente a lo largo del tiempo. (…) los principios que nos animan son los de divertir sanamente a todo el grupo familiar (suegras incluidas), sin que nuestra revista sea escondida de niños o mostrada cual almanaque de rosticería audaz (en Vázquez Lucio, 1985b: 479).

La continuidad con *Tía Vicenta* se refería a la insistencia de hacer humor "sano" ya que *Morisqueta* no hizo humor político como aquella, con la excepción de burlarse de Martínez de Hoz. *Morisqueta* tuvo distintas secciones: Espectáculos, "Musiqueta", "Morisqueta News. La segunda personalidad de esta revista" a cargo de los ex colaboradores de *Satiricón*, Jorge Guinzburg y Carlos Abrevaya.

Según Juan Sasturain (1995) se trató de un emprendimiento editorial asociado al almirante Emilio Massera. Alejado de la cúpula del Proceso, Massera lanzó al mercado varias publicaciones con el objetivo de apuntalar su proyecto político, como fueron el diario *Convicción*, *La Hoja del Lunes* y *La Hojita.* Sin embargo o por ello, la revista cerró en 1980 tras el secuestro de su director. En julio de 1980, Defranco Fantín fue secuestrado por un grupo de tareas del Comando en Jefe de la Armada, estuvo catorce días desaparecido mientras, sin orden judicial, allanaron e intervinieron sus empresas. Luego fue "blanqueado" y, acusado de "subversión económica", estuvo tres años detenido[409].

Ninguna de estas publicaciones fue mencionada ni reconocida por HUM®, su principal interlocutora era *Hortensia*. Las relaciones entre ambas habían sido de mutuo reconocimiento y respeto. Sus respectivos directores y parte de su equipo de colaboradores compartían espacios de sociabilidad y de promoción del humor gráfico como eran las Bienales de Humor e Historieta que se llevaron a cabo en Córdoba. No obstante, hubo momentos de tensión entre ambas publicaciones. El clima de concordia, solidaridad y amistad inicial se ensombreció con una disputa entre ambas en una fecha cercana a la realización de la Bienal Internacional de 1979, evento en el cual *Hortensia* jugaba de local y los directores de ambas publicaciones –Andrés Cascioli y Alberto Cognigni– formaban parte de las comisiones organizadoras. En el número catorce de HUM® correspondiente a mayo de 1979 se publicaba una nota titulada "Entre zorros grises, no nos hagamos la boleta" en la cual se respondía a su colega cordobesa.

[409] Según Defranco Fantín, en febrero de 1980 debido a una oferta del entonces interventor capitán de Navío, Roberto Martínez Christian, había adquirido 360 mil segundos de publicidad a Canal 13 y "Los marinos incumplieron el contrato, se gastaron la plata y volvieron a vender esos segundos de publicidad. Nunca me los reconocieron. Yo logré organizar un almuerzo con la plana mayor de la Armada para plantearle esa situación tan conflictiva. Me citó el interventor del canal y me prometió solucionar el tema de inmediato. Pero a las 24 horas de esa reunión, a mediados de julio de 1980, me citaron en una oficina del microcentro y allí fui detenido…" (*Perfil*, 21/08/2011).

¿Qué había dicho esta última? *Hortensia* en uno de sus editoriales cuestionaba implícitamente a HUM® y la definición de los límites del humor que esta última manejaba. A la vez que inquiría en el significado de la práctica humorística. Cognigni decía:

> La etapa madura del humor puede ser la sonrisa: también la carcajada. Pero sin veneno. Sin víctima. La mordacidad, la capacidad de zaherir con el privilegio de la impunidad, suele ser considerada como talento satírico. Puede venir por esa dirección la fama del humorista, pero en mi opinión es la propuesta más simple del humor, ya que se apoya en identidades ajenas que el gracioso utiliza para enancar (sic) su prestigio de observador agudo, de informado atento. En lo personal estoy podrido de esta seudo vanguardia humorística pretendidamente desalienante y que sólo alimenta bocas de información, donde los personajes de la farándula, o el arte, son impiadosamente transformados en víctimas gratuitas de algún pícaro con medios. A ese mozo nunca le toca estar contra la tapia. El, fusila (*Ho* nº 122, 1979: 3).

HUM® que decía no sentirse especialmente aludida por ese editorial, respondió duramente reafirmando y legitimando su práctica e identidad de humorista. Por un lado, sostuvo que "aunque el humor presente un millón de matices, en el fondo es **uno solo**" (H nº 14, may. 1979: 82. Resaltado en el original) e incluso, con ironía, se preguntaba si había realmente un humor no satírico y si la diferencia en el modo de hacer humor que *Hortensia* sugería radicaba en evitar los nombres o sugerirlos indirectamente en lugar de explicitarlos. En cuanto a esto último, HUM® explicaba: "Están los que soslayan el blanco de sus dardos. Y están los que tienen el coraje suficiente para citar nombres y detalles, sin sacrificar el sentido del humor" (Ídem). Finalmente, buscó legitimarse apelando a humoristas ejemplares como Francisco de Quevedo y Villegas, Ambrose Bierce y Enrique Jardiel Poncela. Asimismo, HUM® respondía a la acusación de ser "algún pícaro con medios", diciendo:

> Los medios, según nuestro humilde criterio, los tiene el '**agredido**' y no el '**agresor**'. Los personajes de la farándula, del arte, o de algún otro semillero de maldad, jamás son las '**víctimas gratuitas**'. **Son los victimarios**. Y nada gratuitos. Son quienes tienen todo -menos cultura, claro- para fusilar a quienes les venga en gana. Mientras que los mozos que se atreven con sus pobres armas -el ingenio, la inteligencia, el humor- a luchar contra ellos, están siempre '**contra la tapia**' (Ídem. Resaltado en el original).

La nota en HUM® estaba firmada por "Los Irresponsables" en contraposición a "El Responsable" que firmaba el editorial de *Hortensia*, gesto que trasmitía una actitud de rebeldía por parte de la revista de Cascioli. Desde los orígenes de *Hortensia*, Cognigni firmaba los editoriales como "El Responsable" o "El Irresponsable" según las circunstancias. Luego, *Satiricón* tomó la misma idea al designar un director "Responsable": Dios y otro "irresponsable": Oskar Blotta. HUM® también se apropió de la identificación con "Los Irresponsables" para firmar hasta 1981 sus editoriales más comprometidos. En el contexto de la dictadura militar, definirse como "irresponsable" tenía también un gesto de rebeldía y de

oposición hacia el poder que desde la propaganda oficial exigía a los ciudadanos responsabilidad[410].

El motivo que había llevado a *Hortensia* a escribir dicho editorial no estaba del todo explicitado pero curiosamente fue publicado después de las caricaturas de tapa de José María Muñoz y Jorge Luis Borges en un caso y de Isabel Perón junto a Idi Amin, en otro. Posiblemente *Hortensia* intentaba deslegitimar una forma de hacer humor que sentía que usurpaba la identidad del humorista pero insistió en que no se referían puntualmente a HUM®. En su aclaración, "Respuesta a una nota publicada en HUM®", Cognigni apeló a la antigüedad y le atribuyó a la gente de HUM® el equivoco de sentirse aludidos al hecho de haberse apropiado del genérico para denominar a su publicación (*Ho* nº 124, 1979: 3). Pero este altercado no obstaculizó la realización de la Bienal ni impidió que unos meses después HUM® la saludara con motivo de su octavo aniversario (H nº 22, oct. 1979: 5).

HUM® también reconocía como interlocutor al diario *Clarín* al cual saludó y felicitó por haber sacado de su página de humor la última tira extranjera que le quedaba –"Mutt y Jeff" de Bud Fisher– y sustituirla por una nacional, "Teodoro & Cía" realizada por Viuti, otro colaborador de HUM®. En la nota se explicaba el motivo de la felicitación:

> A pesar que son pocos nuestros puntos de contacto con el diario citado (…) *Clarín* ha sido un pionero en esto de dar lugar a los genios nacionales en sus páginas. Y si bien el método le ha redituado jugosos dividendos –Clemente, el Loco Chávez, Diógenes y el Linyera– es justicia destacar que otros diarios no hacen lo mismo por una razón elemental: **comprarle tiras a las empresas internaciones sale mucho, muchísimo más barato** (H nº 27, ene. 1980: 9. Resaltado en el original).

El punto de contacto entre HUM® y *Clarín* era la promoción que hacían del humor gráfico nacional. Y de modo implícito e indirecto, esta reivindicación que HUM® hacía de este aspecto del diario de los Noble era una exaltación de sí misma; salvo Caloi, los demás humoristas de la contratapa del diario eran colaboradores destacados de HUM®: Viuti, Tabaré, Fontanarrosa, Crist, Altuna y Trillo.

Un par de años más tarde, HUM® volvió a referirse a la página de humor de *Clarín* pero reconociendo tanto al medio como a los autores de la tira "El Loco Chávez", Carlos Trillo y Horacio Altuna, para ese entonces ex colaboradores de HUM®. En este caso, el reconocimiento era por compartir la misma visión sobre la función del humor y la historieta, esto es, su carácter serio. Así, decían:

---

[410] Véase capítulo 2, el apartado dedicado a la televisión bajo la dictadura militar. En su libro, Novaro y Palermo citan un testimonio que alude al tema de la responsabilidad en estos términos "Ya estaba cansada de que me consideraran responsable de todo y no me dejaran libertad para decidir nada" (2003: 348).

> El 'Loco Chávez' a veces dice cosas muy serias, demostrando que la historieta ha dejado de ser algo meramente pasatista. Y uno a veces no sabe si felicitar al dúo Trillo-Altuna o al medio de difusión que acepta tiras inteligentes, de ésas que otros diarios rechazan con expresión de terror. Ojalá cunda el ejemplo (H nº 88, ago. 1982: 10)

Como se dijo, HUM® se puso a la cabeza en la tarea por jerarquizar al humor gráfico y a la historieta, en particular, en tornar a la risa en algo crítico y serio mas no solemne.

HUM® asumía distintas posturas ante las publicaciones humorísticas que se editaban en aquel entonces. Tuvo gestos de reconocimiento como de indiferencia; de elogio y de apoyo como de descalificación, según el caso. Si la nueva versión de *Rico Tipo*, las publicaciones de Julio Olivera y *Morisqueta* fueron ignoradas por la revista de Cascioli, *Service de HUMOR* editada por el actor cómico infantil Carlos Balá junto con Pepe Iglesias en 1981 fue directamente descalificada. La crítica no ocupó un lugar destacado sino algunos cabezales de las páginas de la sección Picadillo Circo. Desde allí Aquiles Fabregat demolió a la publicación: "Si estuviéramos en 1943, *Service del Humor* sería buenísimo" (H n° 63, jul. 1981: 12); "Tratar de reírse con *Service de Humor* es al Pepe" (H n° 63, jul. 1981: 82) y le sugirió a los lectores "No pida prestada la Revista de Balá. Ni la compre tampoco" (H n° 62, jul. 1981: 80).

En cambio, la revista rosariana *Risario* que había comenzado a salir en los primeros meses de 1981 fue halagada por HUM®: "un buen producto del interior, que ojalá reciba el apoyo publicitario que precisa para sobrevivir" (H nº 61, jun. 1981: 16). *Risario* era una publicación de humor gráfico creada por Aranda junto Tomás D'Espósito y David Leiva; Gustavo Aronson era el Jefe de Redacción y Bruno Díaz el editor responsable. La revista tenía unas cincuenta y ocho páginas y una propuesta similar a HUM® a la vez que expresaba una postura crítica a la dictadura militar. Los realizadores de una y otra revista compartieron una muestra de humor gráfico en la ciudad santafesina y en ese marco había sido el comentario de HUM® antes citado. En 1983, en la sección "Nada se pierde", reconocían de modo un tanto entreverado que les habían copiado una portada. Bajo el título "En Rosario nos copian" acusaban a *Risario* de haberles copiado la portada del número 98 de HUM® cuando en realidad era Sergio Izquierdo Brown quien había cometido el plagio supuestamente de modo involuntario, "estas cosas pasan". Sólo el lector atento se daba cuenta de la inversión de roles al prestar atención a las fechas de publicación de las respectivas portadas (H nº 103, abr. 1983: 14). HUM® también consideró como una colega a la publicación uruguaya de Antonio Dabezies, *El Dedo*. Sin embargo, cuando en 1983 comenzó a venderse en Buenos Aires, elegantemente les advirtió: "Les deseamos la mejor de las suerte, siempre que no vayan a

comernos el mercado a nosotros. No nos gusta que nos metan *El Dedo*" (H nº 98, ene. 1983: 14).

La reactivación del campo del humor y la historieta y, en particular, el éxito de HUM® hizo que aparecieran los plagios intencionados. A mediados de 1980, HUM® denunció por esos motivos a una publicación llamada *Nuevo HUMOR Internacional*. Esta última era muy similar a HUM® y "no se necesita ser muy lince para descubrir las intenciones de quienes perpetraron esta publicación: pescar incautos que la compren suponiendo que se trata de 'Humor Registrado' o alguna de sus hermanitas" (H nº 41, ago. 1980: 3). Los editores de HUM® notaban, además y como prueba del delito, que esa otra revista no tenía firmas ni en el material nacional ni en el importado y tampoco se detallaba la composición del *staff*. Demostrando la autoridad que HUM® ya detentaba entre la prensa de humor gráfico, concluía diciendo: "Lo más terrible (...) no es la flagrante mala intención de confundir al público lector. Lo doloroso es la impúdica exhibición de anti-talento, anti-creatividad y anti-calidad que pueden llegar a hacer ciertos editores de triste condición..." (Ídem).

Dos años y medio después, HUM® volvió a denunciar a "Los cacos del talento ajeno". Se trataba, según entendían, de argentinos "que se hacen el agosto en España a costillas de nuestra revista". HUM® advertía a los lectores que se trataba de una revista que se llamaba HUMOR, había copiado su logotipo y fotocopiado el material gráfico sin permiso de la editorial ni de los autores para republicarlo bajo el subtítulo "Los mejores dibujantes de *comic* latinoamericano". Además se enteraron a través de la uruguaya *El Dedo* y de sus lectores que esa revista plagiada también se estaba vendiendo en Uruguay. La denuncia finalizaba con una "amarga reflexión": "Así como deseamos vehementemente el retorno de muchos argentinos que están afuera –léase [Osvaldo] Soriano, [Juan] Martini, [Manuel] Puig y tantos otros-, hacemos votos para que los argentinos como Russler y sus secuaces permanezcan bien lejos" (H nº 97, ene. 1983: 19).

La derrota en Malvinas y la transición democrática que inmediatamente quedó inaugurada dieron lugar a nuevos emprendimientos editoriales que procuraron ampliar el campo de la prensa gráfica así como también buscaron competir con HUM® se seguía ampliando su círculo de lectores. En junio de 1982, se reeditó otra publicación emblemática en la historia de la prensa nacional: *Caras y Caretas*, la cual regresó exclamando desde su portada "Las caras han cambiado las caretas son las mismas". La revista iniciaba su tercera etapa y esa herencia la expresaba, por un lado, en el número de su edición que en correlación con su última aparición correspondía al 2187. Y por otro, en la caricatura de tapa que actualizaba aquella publicada en el primer número de 1898. El caricaturista era Sergio Izquierdo Brown, quien se había

distinguido con las portadas de *Satiricón* y por sus colaboraciones en la primera etapa de HUM®. La dirección de la revista estaba a cargo de Héctor Alberto Descalzi, la secretaría de redacción fue ejercida por Ricardo Hugo Propato y la coordinación de Oscar Bevilacqua[411].

A principios de 1983, *Caras y Caretas* perdió al ilustrador de sus portadas [Véase láminas 8 y 9 en Anexo 4]. Como se dijo en el capítulo tres, después del secuestro del número 97 Cascioli cedió el dibujo de las portadas de HUM® a Izquierdo Brown. Este había retornado a HUM® a principios de 1982, aunque con colaboraciones ocasionales[412] debido a su participación en *Caras y Caretas*. Según Izquierdo Brown, Cascioli le ofreció la tapa para evitar el desarrollo de una publicación que podía ser su competidora[413]. Otra mirada de los hechos, que no contradice la anterior, es que Cascioli a cargo de la dirección de una exitosa revista y de una empresa editorial aún con perspectivas de crecimiento, decidió finalmente delegar en un excelente dibujante una tarea que él ya no podía cumplir debido a sus otras obligaciones en la editorial. La dupla Izquierdo Brown-Cascioli tuvo a cargo las caricaturas de tapa de HUM® y de *Super*HUM®.

En agosto de 1982, en Córdoba, Alberto Cognigni lanzó la versión politizada de su mítica revista: *Hortensia Extra*[414]. Ambas publicaciones fueron muy similares ya que *Hortensia* también se politizó tras la Guerra de Malvinas [Véase láminas 10, 11, 12 y 13 en Anexo 4]. *Hortensia Extra* tenía el mismo formato, el mismo equipo de redacción que su primogénita [Véase láminas 14, 15, 16 y 17 en Anexo 4]. La diferencia era su periodicidad, salía una vez por mes o cada dos meses. No obstante, el inesperado fallecimiento de Cognigni en junio de 1983 alteró ambos emprendimientos editoriales. *Hortensia* no dejó de salir pero debió ser reestructurada. La redacción quedó a cargo de un Consejo de Redacción conformado por Roberto y el "Mono" Di Palma, Ortiz, Peiró, Tomás Gulle y Miguel Luis Moreno. Pero las dificultades para la toma de decisiones que tal organización implicaba[415] llevaron a nombrar a Roberto Di Palma como director. La revista se vio obligada a modificar su contrato de lectura, como recuerda Di Palma: "En la época de Cognini, *Hortensia* es el estilo Cognini, él determina.

---

[411] Entre los colaboradores estuvieron además de Geno Díaz e Izquierdo Brown, Ordóñez, Cilencio, Daniel Paz, Catón Copi, Rep, Enrique Pinti, Fasulo, Daniel Garibaldi, Gila, Piolín de Macramé (Florencio Escardó), José María Jaunarena, entre otros.

[412] Sergio Izquierdo Brown publicó historietas de sátira política como "La noche ardiente de Buckingham" (H nº 86, jul. 1982: 14-15) y "Leopoldo, el grande" (H nº 113, abr. 1983: 13).

[413] Según narra Izquierdo Bown: "en eso la vio Cascioli, y hablando conmigo me dijo 'te la rebuscaste bien (…) ¿por qué no trabajamos juntos?'. Entonces de esa manera también, yo pienso, tenía la colaboración mía y yo dejaba de ser un competidor" (Entrevista 18/05/2010).

[414] El mes anterior había fallecido Sara Catán, su esposa y compañera en la redacción de *Hortensia*.

[415] Di Palma señala uno de los problemas: "cuando había que tomar la decisión de la tapa, había una tapa propuesta por Peiró, otra por Ortiz, otra por coso, ¿y por quién te decidías si eran del mismo consejo, viste? ¿Quién decidía eso?" (Entrevista 01/07/2010).

Cuando quedo yo no se puede hacer porque Cognini ya no está más, yo tengo que hacer otra cosa, es demasiado la falta, entonces, se tiene que hacer otra cosa" (Entrevista 01/07/2010).

Con el tiempo, HUM® y *Hortensia* se habían distanciado aunque se mantuvo una relación cordial y de respeto mutuo. En noviembre de 1982, *Hortensia Extra* se solidarizó con su par porteña ante la advertencia que le había hecho la Junta Militar. En su portada tituló con ironía: "La culpa de todo la tiene HUM®. En un país sin problemas, que tienen que andar criticando! ¿Ah?" (*HoE* nº 3, nov. 1982) [Véase Lámina 16 en Anexo 4]. Y en su interior, una nota de Cognigni recordaba los problemas que la prensa humorística tuvo con el poder, en particular, los cierres de *Cascabel* por parte de Perón y *Tía Vicenta* clausurada por Onganía, y la bomba que estalló en la imprenta de *Hortensia* y la quema de uno de sus números en 1974. A esta lista se sumaba la amenaza que en ese entonces recaía sobre HUM® (Ídem). En enero de 1983, ante el secuestro del número 97 de HUM®, Cognigni dedicó el editorial de *Hortensia* a señalar el error en que incurrió el poder político. Allí sostuvo:

> Un gobernante, no electo además, de ningún modo puede diseñar como una suerte de propiedad privada de los canales de opinión, DEBEN SER LIBRES, LIBERRIMOS! Y si el poder cree que algo se ha vulnerado, de ningún modo puede aplicar mecanismos de muerte económica a la publicación. (…) Los grandes gobernantes no andan espantándose por las publicaciones humorísticas (*Ho* nº 164, ene. 1983: 3. Con mayúsculas en el original).

Si anteriormente había mencionado a quienes desde el Poder Ejecutivo censuraron al humor, en este caso, reivindicó a Domingo F. Sarmiento quien mientras fue presidente de la Nación supuestamente le pidió a Henri Stein para que hablara de él desde su revista *El Mosquito*. HUM® no respondió públicamente a este gesto de apoyo que recibió desde Córdoba. Pero cuando Cognigni falleció, HUM® lo despidió señalando que "A partir de ese 15 de junio, Córdoba ya no será la misma" (H nº 107, jun. 1983: 11). Desde HUM®, reconocían el aporte que había hecho al humor nacional y el impulso que le dio al particular humor cordobés. También admitían que "Con él tuvimos algunos encontronazos, producto de destinas maneras de ver las cosas. (…) Pero siempre sentimos un inmenso respeto –el mismo que ahora, ante su desaparición, se agranda– por su obra y su figura" (Ídem).

Los cambios en *Hortensia* que generó la muerte de Cognigni tuvieron como respuesta por parte de HUM® la inauguración a fines de 1983 de una sección especial llamada "HUM® Interior". En él se reunían las obras de varios humoristas cordobeses y notas de Cristina Wargon, una ex colaboradora de *Hortensia* que tras mudarse a Buenos Aires se sumó a la publicación de Cascioli. Roberto Di Palma, con orgullo recuerda:

> HUM® se vendía en Córdoba pero no logro superar a *Hortensia*, incluso hicieron una sección con dibujantes nuestros, que se llamaba 'Humor Interior' (…) tipo *Hortensia* para

> ver si podían lograr vender en Córdoba y ganarle el espacio a *Hortensia*, y no lo lograron, no lo lograron nunca, (…), con todo lo que significaba HUM®, no lograron desplazarla (Entrevista 01/07/2010)

De hecho, ambas publicaciones siguieron publicándose siendo las más longevas de la época.

En septiembre de 1983, apareció, en Buenos Aires, *Feriado Nacional* abogando por un "humor nacional, popular y peronista" [Véase láminas 18, 19, 21 en Anexo 4]. El equipo de redacción estaba conformado por Martín García como director editorial; Caloi como el "Gran Asesor"; Juan Sasturain era el jefe de redacción. Alvaro Abós y Maicas eran los secretarios de redacción; Rep era el prosecretario de redacción humorístico y Sanyú, el director de Arte[416]. *Feriado Nacional* reunió a varios ex colaboradores de HUM®, en particular dibujantes, muchos de los cuales se habían ido de la revista de Cascioli por diferencias políticas o habían visto reducidas sus posibilidades de publicar ante el avance del texto escrito o colaboraban simultáneamente con ambas publicaciones[417]. Mientras HUM® se acercaba al radicalismo, *Feriado Nacional* surgió con el objetivo de reunir a los dibujantes y redactores peronistas así como también a lectores afines a tal partido. Muy jugada por el triunfo de Ítalo Luder, la revista quedó mal posicionada tras la derrota electoral y cerró al poco tiempo. Más allá de su corta existencia sobresalió la tarea de "rescate" que hizo de figuras del campo de la historieta como Oski, Hugo Pratt, Francisco Solano López y Héctor Oesterheld; y del periodismo y la literatura, asociadas al compromiso político y social como Germán Rozenmacher. En el caso, de Oesterheld que integraba las listas de desaparecidos, reclamó por su aparición con un póster realizado por Solapo López en el cual sus principales personajes de historieta encabezaban una manifestación bajo la consigna- pregunta: "¿Dónde está Oesterheld?" (*FN* nº 5, oct. 1983). Y además publicó una nota con el testimonio de un sobreviviente que compartió celda con el guionista en uno de los "chupaderos" de la dictadura. [Véase láminas 20 en Anexo 4].

En noviembre de 1983, Oskar Blotta relanzó por tercera vez a *Satiricón*, asociado con Pedro Ferrantelli su viejo socio. La revista tuvo el mismo formato que en su última edición y contó con ciento treinta y dos páginas. La estética y la calidad de la impresión eran similares a las de HUM®. También lo era la relación texto-imagen, siendo el primero el predominante aunque en *Satiricón* los textos fueron menos serios que los de HUM® y hubo más ilustración que humor gráfico. En su *staff* reaparecieron algunos de los viejos colaboradores pero con

[416] Los redactores eran Álvaro Abós, Carlos Marcucci, José Pablo Feinmann, Claudio Madanes, Raúl Barreiros, Laura Sznaider, Lucía Maisonnave, Horacio Ferrer, Litto Nebbia, Susana Di Gerónimo, Emilio Petcoff, Roberto Perinelli, ángel Faretta, Eduardo Moreira, entre varios otros (Vázquez Lucio, 1985b).
[417] Como Maicas, Rep, Fati, Enrique y Patricia Breccia, Viuti, Crist, Pérez D'Elías, Ibáñez, Buttafuoco, Cilencio, Fontanarrosa, Langer, Nine, Pérez D'Elías, Aristegui, Mercado, Macagno, Félix Saborido, Petisuí, Mager, Mandrafina, Lalia, entre otros (Vázquez Lucio, 1985b).

funciones más importantes en la redacción. Carlos Abrevaya era el Jefe de Redacción; Jorge Guinzburg era el director creativo, Viviana Gómez Thorpe era la columnista estrella. Blotta y su padre estaban a cargo del Arte junto a Pablo y Carlos Bazerque. Se sumaron al emprendimiento los periodistas Marcelo A. Moreno como editor de las secciones especiales y Jorge Llistosella como prosecretario de redacción y como encargado de los reportajes serios; y el humorista Eduardo Maicas como coordinador humorístico[418]. Es de destacar la ausencia de Rolando Hanglin, con quien Blotta dos años antes había editado la revista de historietas *Bang!*. Como *Feriado Nacional*, *Satiricón* también sumó colaboraciones de varios humoristas y dibujantes que provenían de las huestes de Cascioli[419].

En esta ocasión, *Satiricón* modificó la tipografía de su nombre, modernizándola y ajustándola a los nuevos tiempos [Véase láminas 22 y 23 en Anexo 4]. La revista fue una gran apuesta editorial. La cantidad de páginas y de material, y el tamaño de su redacción daban cuenta de ello. Blotta estaba dispuesto y creía posible recuperar el lugar que había alcanzado la revista en sus anteriores ediciones. *Satiricón* salió con el mismo espíritu de su primera época, se presentó como una revista sin límites, (aparentemente) desprejuiciada, que se reía de todo y en efecto, era menos seria y comprometida que HUM® aunque abordaba temas de actualidad como la censura, la tortura y los desaparecidos. En sus primeros números el tema de la muerte en clave cómica recorrió buena parte de sus páginas. En todo caso, le presentó a HUM® un desafío importante –que no sólo fue editorial sino también personal– con vistas a la nueva coyuntura democrática que se inauguró en diciembre de 1983.

3. Las publicaciones de Ediciones de la Urraca

El crecimiento de HUM® permitió la expansión de Ediciones de la Urraca tanto en el campo editorial como por fuera de éste. En una coyuntura económica adversa como fue la que primó bajo la dictadura militar, HUM® se convirtió en un buen negocio y en una excepción entre las empresas nacionales. Debido a las características propias de la distribución y comercialización de las publicaciones, la industria periodística podía ser una de las más rentables siempre y cuando se tuviera un producto con buena aceptación en el mercado, como fue el caso de HUM®. La venta de revistas proveía regularmente de efectivo debido a la

[418] Los redactores eran Miguel Gruskoin y Fidel Chiatto y colaboraban Roberto Pettinato, Miguel Ángel Caiafa, Carlos Meglia, Roberto García, Félix Saborido, Palito Harvey, Luis Cedres, Ingo Elfers, Vitaca, Juan José Lafuente, Esteban Jiménez, Julio Freyre, Pizarro y Miguel Ángel Milanese.
[419] Como Peni, Crist, Carlos Nine, Rep, Liotta.

dinámica de la circulación en los kioscos. Y obtener dinero rápido en una economía con inflación era muy buen negocio.

La distribución parte de un acuerdo de comercialización que se establece entre la editorial y el distribuidor, en él se fija cuándo el quiosquero debe levantar del escaparate del puesto de diarios el viejo número de la revista para dar lugar al siguiente. Cuando esto sucede el vendedor efectúa un anticipo en dinero –un cuarenta por ciento, por ejemplo– en base a las ventas totales de aquel número. Cuando llega el nuevo número a los quiscos, se da otro adelanto de un quince o veinte por ciento por la tirada y se liquida lo que había quedado pendiente del número anterior. De este modo, si la revista vende bien y es mensual, a la editorial ingresa dinero cada quince días. Es decir, a principio de mes recauda una buena cantidad de dinero y a mitad de mes una cifra menor; si la revista es quincenal sucede lo mismo pero semanalmente. Este dinamismo de los canales de pagos evitaban los efectos negativos de la inflación[420].

El éxito comercial de HUM® le permitió a Cascioli y a sus socios comerciales acrecentar su capital. Y como reconoce Sergio Pérez Fernández, uno de los rasgos de Cascioli fue que:

> siempre invirtió en proyectos editoriales. Él podría haber estado toda su vida viviendo como un rey, pero cuando juntaba un capital… [Su idea era] hacer una revista (…) Y encima por las características de la publicación no tenían ningún apoyo, ni oficial, ni publicitario, o sea, se subvencionaba con la venta (Entrevista 24/06/2010).

En efecto, entre 1979 y 1983[421], Ediciones de la Urraca lanzó al mercado varias publicaciones satélite de HUM®, las cuales fueron dirigidas a públicos específicos. Como explica Cascioli,

> yo lo que quería hacer con la plata que me daba HUM® era hacer experiencias. Así hicimos *El Péndulo*, la *Humi*, y después la *Fierro*. (…) Cuando no dependes de la publicidad, que era lo que pasaba en esa época, la ventaja es que no tenés limites. Porque no tenés que ir a buscar al avisador y convencerlo de que vas a sacar una nota sobre tal tema… o no meterte con tal otro tema porque tocabas a la empresa equis…y bueno, (…) teníamos esa libertad" (Entrevista en Vazquez, L., 2009).

Esta forma de actuar de Cascioli, la reconoce a su modo Carlos Trillo al explicar la dinámica editorial de Ediciones de la Urraca:

> Es muy probable que HUM® haya sido una revista que financiaba proyectos que daban pérdida. La Urraca era una editorial muy rara porque apoyaba con ese *boom* editorial de su revista satírica, otras revistas, algunas condenadas a tiradas muy pequeñas como, por ejemplo, *El Péndulo*. Así era la gestión personalista de Cascioli. HUM® mantenía la estructura general de la editorial, incluso les permitió comprarse un gran edificio. HUM®

[420] Agradezco a Nora Bonis y Oche Califa por explicarme la dinámica de funcionamiento de la circulación y comercialización de revistas (Entrevista, 20/05/2010).
[421] En democracia, Ediciones de la Urraca editó *Sex*HUM®, *El Periodista* y *Fierro,* que no van a ser analizados en esta tesis por exceder el recorte temporal de la misma. Para un análisis de la experiencia de *Fierro*, ver Vazquez, L., 2010; Sasturain, 1997; Rivera, 1985.

> comenzó siendo una revista que se editaba en un pequeño departamento de la calle Piedras y que llegó a ser una gran empresa editorial. Es una particularidad de este país que tanto en el humor como en la historieta, las revistas nacen como proyectos de autor (Entrevista Vazquez, L. 2009)

Las nuevas experiencias editoriales se montaron sobre el éxito y el capital simbólico de HUM® y de Cascioli. En otras palabras, ésta les transfirió capital económico y simbólico para mejor posicionarse en el campo editorial. Los nombres de las nuevas publicaciones, su gráfica, su estética, el lugar destacado y cuidado de la imagen, y numerosos colaboradores remitían a HUM®. Ellas fueron: *HUM® & Juegos*, *HURRA*, *Super*HUM® y *HUMI*. En cambio, *El Péndulo* expresó su filiación con HUM® de forma más indirecta y la excepción fue *Mutantia*, un proyecto editorial económicamente sustentado por Ediciones de la Urraca pero ideado por Miguel Grinberg. Si bien, ninguna de ellas equiparó el éxito de HUM® y la mayoría cerró después de unos años o tuvo una existencia discontinua; todas dejaron su impronta en el área temática en la cual incursionaron. En cuanto a las publicaciones de Ediciones de la Urraca, éstas se construyeron a grandes rasgos sobre el mismo lector enunciativo de HUM®, es decir, un lector de clase media, inteligente, culto, serio pero no solemne, y comprometido que no se reía de todo debido a que consideraba que había límites morales (que se tornaron políticos) que se lo impedía. Es decir, un lector dispuesto a leer sobre cosas serias, en serio, pero sin perder la sonrisa.

Estas revistas no fueron los únicos emprendimientos editoriales, Ediciones de la Urraca también recurrió a las clásicas estrategias comerciales de reeditar los números viejos, en este caso, encuadernados de a cinco ejemplares; compilar las producciones humorísticas, historietísticas y periodísticas más exitosas de la revista. Así como antes, *Satiricón* y *Chaupinela* habían lanzado sus números temáticos especiales; en este caso, Ediciones de la Urraca editó una serie de libros sobre destacados contenidos publicados en HUM®. Simultáneamente, HUM® estuvo asociada a emprendimientos extra editoriales. Incursionó en la producción teatral, en eventos musicales, en radio, etc.

En estos casos también apelaban a un sujeto ideal que compartiese las características del lector enunciativo de HUM®. Éstas se tornaron una marca de distinción de los productos de Ediciones de la Urraca en el campo cultural y mediático, y un modo de ver y entender el mundo circundante, las cuales, gracias a las redes que HUM® y la editorial tendió a su alrededor, fueron estructurándose en una nueva posición al interior del campo cultural y mediático. Ya no sólo HUM® se posicionaba como "integrada-apocalíptica" dentro del campo de la gran producción sino que toda la editorial lo hacía con su abanico de opciones culturales. Al

establecer esta continuidad se esperaba que los lectores de HUM® fueran también los lectores de estas publicaciones, que se entretuvieran de modo inteligente con HUM® *& Juegos*; que le dieran a sus hijos *HUMI* para leer, jugar y aprender; que quienes gustaban de la literatura de ciencia ficción y las historietas adquirieran *El Péndulo* y *Super*HUM®; y los adolescentes que leían la HUM® de sus padres, se inclinaran por *HURRA*. Asimismo, esos mismos lectores estarían interesados en ir al teatro a ver una buena obra, en disfrutar de la buena música popular nacional, etc. Se esperaba también que la especialización de las nuevas revistas atrajera nuevos lectores pero la principal estrategia comercial de Ediciones de la Urraca era ofrecer nuevos productos editoriales al público lector de HUM®. Se partía de la premisa que HUM® sumaba lectores por su cuenta y que este público estaba deseoso y ansioso por saciar su sed de cultura comprometida en un contexto empobrecido por las diversas políticas dictatoriales.

Igualmente, cada producto editorial de Ediciones de la Urraca tuvo un desafío particular frente al mercado y al sector específico de campo en el cual incursionó, por un lado, estuvieron los productos que llenaban "un vacío" debido, en buena medida, a las políticas del Proceso como fue el caso de *El Péndulo*, *HUM® & Juegos* y *Mutantia*; por otro, hubo revistas que compitieron con otras manifestaciones subalternas de la cultura como *HURRA* y *Mutantia*, las cuales procuraron posicionarse como dominantes en su rubro específico. En tercer lugar, estuvieron aquellas que competían con productos de la cultura dominante, los "integrados-integrados" como *HUMI* y, de algún modo, *Super*HUM® en su primera etapa. En cuarto lugar está el caso de *Super*HUM® en su segunda etapa- El cambio en el contrato de lectura que llevó a cabo tuvo como finalidad complementar a HUM® pero paradójicamente terminó compitiendo con ella. Hacia el final de la dictadura militar, la estrategia comercial de Ediciones de la Urraca que había tenido un éxito relativo entre 1980 y 1982, mostró sus límites y clausuras. Por último y en cuanto a las actividades extra-editoriales, el retorno a la democracia y la recomposición del campo cultural dificultó las posibilidades de la revista para incursionar en otros subcampos de la cultura y Ediciones de la Urraca debió llamarse al orden, es decir, circunscribirse a permanecer dentro de los límites del campo editorial.

3.1. *El Péndulo*

El Péndulo fue la primera revista significativa paralela a HUM® editada por Ediciones de la Urraca. Bajo la dirección del especialista en literatura fantástica Marcial Souto, fue lanzada en septiembre de 1979 cuando HUM® y Ediciones de la Urraca asistían a una primera

consolidación[422]. Los antecedentes de *El Péndulo* remitían a 1975 cuando Souto y Jaime Poniachik le propusieron a Cascioli crear una publicación dedicada a la literatura de ciencia ficción pero el "Rodrigazo" obligó a posponerlo indefinidamente[423]. En 1979, Souto volvió a proponerle la idea a Cascioli y de esta forma surgió la idea de lanzar el "Suplemento de HUM® y ciencia ficción" [Véase láminas 24 y 25 en Anexo 4]. Este consistió en una selección de artículos críticos de Pablo Capanna sobre ciencia ficción y cuentos fantásticos de los autores norteamericanos más destacados de la década del cincuenta y sesenta como Theodore Sturgeon, Fredric Brown, Robert Sheckley, R.A. Lafferty, Damon Knight, Harry Harrison, John Sladek y del inglés, J.G. Ballard. También se incluían cuentos de los argentinos Mario Levrero y Elvio Gandolfo y de los colaboradores de HUM®, Aquiles Fabregat y Jaime Poniachik. El suplemento también contenía historietas de Alfredo Grondona White, la dupla Horacio Altuna y Carlos Trillo, Nicolás Guls, Ciurca, Alberto Breccia y Fati; y humor gráfico, diluyendo con este último la propuesta original de Souto.

La imposibilidad de sumar los costos al precio de la HUM® llevó a los pocos meses a independizar el suplemento de ésta y a lanzar *El Péndulo* [Véase láminas 26 y 27 en Anexo 4]. La revista apareció en septiembre de 1979, fue mensual y tuvo el mismo formato que HUM®, unas ochenta páginas de las cuales dieciséis eran a color y su diagramación revelaba la impronta de Cascioli ya que otorgaba gran importancia y cuidado a la imagen. El proyecto incluía "materiales relacionados con la literatura, en la línea de la ciencia-ficción y el *fantasy* angloamericano, el cine, la música y la historieta" (Rivera, 1992: 68). Si bien, la idea original era la coexistencia equilibrada entre texto e imagen, las historietas ocuparon una mayor cantidad de páginas que los textos escritos. Entre estos últimos hubo artículos críticos bajo la autoría de Aníbal Vinelli, Carlos María Caron, Pablo Capanna, Gloria Guerrero, Alexis Lecaye, Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno, Juan Sasturain y Eduardo Saglul. Los cuentos de ciencia ficción eran en la misma línea de los que habían sido publicados en el Suplemento, principalmente de autores norteamericanos: J.G. Ballard, Ray Bradbury, Thomas Disch, R.A. Lafferty, Robert Sheckley, Doris Piserchia, Theodor Sturgeon, Horace L. Gold, Fredric Brown, Damon Knight, Andre Carneiro; el único de habla hispana era el uruguayo Jaime Poniachik. En cuanto a las historietas, se publicaron trabajos de Alfredo Grondona White, Blopa, Tacho,

[422] Este avance en el proceso de consolidación fue analizado en la primera parte del capítulo 3 de esta tesis. En todo caso, el hecho de que la editorial estuviese capacitada para afrontar el riesgo económico que significaba lanzar una nueva publicación refuerzan la idea de que efectivamente se asistía a una incipiente consolidación de la empresa. Cabe recordar como se señalo en páginas anteriores, que para esta fecha la redacción de HUM® amplió sus oficinas.

[423] Como se vio en el capítulo 1, esta crisis obligó también a que *Chaupinela* tuviera que pasar de ser quincenal a mensual.

Tabaré, Peiró, Crist, Colazo, Mordillo, Alberto Breccia, Fontanarrosa, de la dupla Guillermo Saccomanno-Alberto Breccia y guiones de Carlos Trillo ilustrados por Horacio Altuna, Sanyú, Enrique o Alberto Breccia. En particular, sobresalieron por su innovación estética, las versiones de Alberto Breccia de los cuentos de Howard Philips Lovecraft, Edgar Allan Poe y de los hermanos Grimm; y la surrealista "Los viajes de Marco Mono" con guión de Trillo y dibujos de Breccia. Como se dijo, en *El Péndulo* comenzó a publicarse "Las Puertitas del Sr. López", historieta de Trillo y Altuna y "Boogie, el aceitoso" de Fontanarrosa que, tras el cierre de la publicación en diciembre de 1979, pasaron al año siguiente a las páginas de HUM®. En efecto, esta primera etapa de *El Péndulo* duró nada más que cuatro números en los cuales de modo simultáneo se quiso difundir la literatura de ciencia ficción y la historieta.

En mayo 1981, con HUM® mejor instalada en el mercado editorial y en el campo de la gran producción cultural; Ediciones de la Urraca volvió a editar *El Péndulo* [Véase láminas 28 y 29 en Anexo 4]. Esta segunda etapa de la revista se extendió hasta noviembre de 1982 cuando volvió a cerrar después de su décimo número. Marcial Souto mantuvo su cargo de director pero el formato de la publicación se redujo a 17 x 22,5 cm. siendo una especie de revista-libro ya que contaba con ciento treinta y dos páginas[424]. Como para esta fecha, Ediciones de la Urraca ya editaba una revista dedicada a la historieta[425], Souto logró imponer su propuesta basada principalmente en la literatura ciencia ficción aunque la historieta no desapareció totalmente. Sí se modificó la relación imagen-texto en beneficio de estos últimos. En cuanto a las imágenes, siguió caracterizándose por la gran calidad de las ilustraciones de su tapa y de las que acompañaban los textos. Sus portadas fueron realizadas en su mayoría por Fortín. Aunque también Leonardo Luis Killian, María Cristina Brusca y Carlos Nine ilustraron algunas de ellas. En estos diez números, se publicaron dos historietas extranjeras de destacados historietistas, "Progreso" de Enki Bilal y Pierre Christin y "El demonio de los hielos" una obra de 1974 del francés Jacques Tardi.

En cuanto a los cuentos fantásticos y de ciencia ficción, siguió predominando la publicación de autores norteamericanos[426] aunque se sumaron escritores europeos y fueron siendo cada vez más los locales que incursionaban en estos géneros. Entre otros, publicaron: Claudio Ferrari, Carlos Gardini; Sergio Gaut vel Hartman, Marcial Souto, Rogelio Ramos

[424] *El Péndulo* tuvo una tercera época, entre septiembre de 1986 y mayo de 1987 cuyo análisis excede los límites de esta tesis.
[425] El caso de *Super*HUM® en analiza en las próximas páginas.
[426] A los que ya mencionados en las anteriores etapas se sumaron Cordwainer Smith, P.J. Plauger, Brian W. Aldiss, Sam J. Lundwall, Jon Bing, Jack Vance, Alfred Bester, James Tiptree, Jr., David R. Bunch, Norman Spinrad, Robert Silverberg, Gene Wolf, Racoona Sheldon, Richard A. Lupoff, Teodoro Giúttari, Massimo Pandolfi, J.R.R. Tolkien, Michael Moorcock, Inisero Cremaschi, Alan E. Nourse, Phiplip K. Dick.

Signes, José Pedro Díaz, Angélica Gorodischer, Eduardo Abel Giménez, Mario Levrero, Luisa Axpe. En todo caso, *El Péndulo* se caracterizó por publicar, por un lado, textos clásicos de los años cincuenta junto a trabajos más recientes que venían renovando el género y por otro, material extranjero junto a material nacional. Asimismo, la crítica literaria tuvo mayor despliegue que en la etapa anterior y se publicaron artículos de Pablo Capanna, Carlos Gardini, Elvio Gandolfo, Claudio Ferrari, John Sladek, Robert Sheckeley, J.B. Ballard, Robert Silverberg, Marcial Souto, Isaac Asimos, entre otros. Fue la época más dinámica y rica de la revista que contribuyó a revitalizar estos géneros literarios y a generar acciones extraeditoriales como fue la creación del Círculo Argentino de Ciencia Ficción y Fantasía, que núcleo a muchos de sus aficionados los cuales no dudaron en lanzar sus propios *fanzines* como *Cuásar*, *Nuevomundo*, *Clepsidra*, *Sinergía*, *Parsec*, entre otros. No obstante, la revista siempre circuló en espacios reducidos. Este hecho sumado a la ausencia de anunciantes dificultó el sostenimiento económico de una publicación que requería capital para adquirir los derechos de los autores extranjeros y locales. Como Cascioli lo recuerda:

> Otro proyecto que salió muy mal fue la revista literaria *El Péndulo*, un fracaso… (…) *El Péndulo* (…) empezó saliendo con los mejores cuentistas del mundo –y era muy costoso comprar ese material internacional–, terminó en su último número teniendo casi el 50% de material argentino; aparecieron escritores argentinos de ciencia ficción, que casi no había. Una vez que aparece el medio aparece la gente; y para que esa gente esté en el país y se desarrolle en el país, tienen que aparecer los medios (H nº 221, jun. 1988: 64).

En *El Péndulo* se habían expresado la tensión entre texto e imagen, entre cuento de ciencia ficción e historieta y entre lo nacional y lo foráneo. Frente a las dos primeras cuestiones, el resultado fue desdoblar la propuesta inicial de articular historieta con literatura de ciencia ficción en dos proyectos, por un lado *El Péndulo* en su segunda época y por otro, *Super*HUM® como se verá más adelante. Asimismo, *El Péndulo* expuso, como también lo hizo la incorporación de Claire Brétecher a HUM®, la concepción de Cascioli con respecto a la relación producción local y extranjera. Si bien, Cascioli se declaraba defensor de la industria nacional y a favor de fomentar la producción local; y de modo coherente lo demostraba en sus publicaciones al priorizar autores y dibujantes locales y al imprimirlas en el país y no en el extranjero como lo solían hacer otras publicaciones; en *El Péndulo* predominaron las firmas foráneas. Esta contradicción era aparente desde la postura de Cascioli y de la editorial que no descartaba la producción extranjera si ésta era de calidad. Al contrario, estaban decididos a hacerla conocer en el país debido a que aquí no había un desarrollo semejante. En Argentina, la literatura de ciencia ficción no había vuelto a tener un impulso desde aquel dado por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo en los años cuarenta. *El Péndulo* procuró llenar un vacío y

reactivar un género literario que cuando empezó a tener expresiones locales, estas encontraron en la revista de Souto un espacio para difundirse.

3.2. *Mutantia*

Mutantia fue un emprendimiento pergeñado por Miguel Grinberg, colaborador de HUM® desde principios de 1980, cuyo objetivo fue abrevar en el poshippismo, las espiritualidades y culturas alternativas, la ecología y la no violencia. Su subtítulo era "Zona de lucidez implacable". Si bien, ilustraciones de sus tapas y su gráfica revelaban la impronta de Cascioli, no se anunciaba en ella que era editada por Ediciones de la Urraca [Véase láminas 30 y 31 en Anexo 4]. La editorial se despegaba de un proyecto que si bien financiaba no consideraba del todo propio. HUM® era una revista no utopista que incluso, apelaba a la cordura, a aceptar en cierta medida las cosas tal como eran. Grinberg, por su parte, abogada por la recuperación de las utopías sesentistas no en un sentido nostálgico sino más bien aggiornado a los nuevos tiempos, buscando revivir y fomentar una cultura alternativa. En todo casos, HUM® confluía con *Mutantia* en reconocerse "integrados-apocalípticos" ante la cultura de masas y en oponerse y conformarse como alternativas a las propuestas de diversión evasiva de los "integrados-integrados". Frente a la evasión optimista, *Mutantia* hacía un llamado hacia la interioridad al igual que *Uno Mismo*, publicación de otro colaborador de HUM®, Juan Carlos Kreimer. Ambas revistas expresaban un compromiso con la vida, "coincidían en la filosofía del vivir mejor, más del lado del espíritu, y proponían nuevos estilos para apreciar y sentir el universo en crisis" (Ulanovsky, 1997: 309). Así como HUM® había reunido en su *staff* a quienes entre 1974 y 1976 habían tomado caminos políticos diferentes, Ediciones de la Urraca cobijaba y promocionaba a quienes no acordaban –aunque más no fuera en el plano cultural– con la visión del mundo que la dictadura militar estaba queriendo imponer.

Mutantia apareció en los kioscos en junio de 1980 con una periodicidad bimestral y su existencia, aunque discontinua, se extendió hasta 1987, período a lo largo del cual se editaron veinticuatro números. *Mutantia* iba dirigida a quienes habían sido jóvenes en los años sesenta y habían abogado por estas opciones contraculturales. Se presentó diciendo:

> somos de los que trabajan para la Primera Paz Mundial (…) *Mutantia* será la crónica de un sector de la realidad donde se están produciendo cambios fundamentales para el futuro de la humanidad - sin concesión a dogma alguno, hasta **habrá textos que refutarán ideas del número anterior, en un debate inteligente, revelador. *Mutantia* demostrará que polemizar, pensar, filosofar y poetizar no son ejercicios difíciles aptos únicamente para elegido**s. Explotará la imaginación, la ternura y el ansia de vivir intensamente de todos nosotros, para acumular buenas ondas y difundir datos sensibles. El futuro de la

> persona y el futuro de nuestro planeta dependen de un cambio profundo en nuestra manera de asumir sabidurías milenarias y contemporáneas (*Mu* nº 1, jun.-jul. 1980. Resaltado mío).

La propuesta de *Mutantia* no era disonante con la que HUM® le ofrecía a sus lectores. *Mutantia* también resaltaba la inteligencia, el debate y el pensar pero desde una postura no elitista. Es decir, eran "integrados-apocalípticos", no meramente "apocalípticos". Es decir, asumía una misma postura ante la cultura y sostenía los mismos valores fundamentales que HUM®.

La propuesta de *Mutantia* fue combinar ensayos sobre ciencia, ecología, religión, espiritualismo, filosofía, con poesía, notas sobre rock o jazz y literatura de ciencia ficción de autores en su mayoría extranjeros. Desde las páginas de la revista, Grinberg difundió en el país a los principales exponentes de la generación *beat* como Thomas Merton –a quien consideraba su mentor–, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti y Jack Kerouac[427]. Con el tiempo fueron apareciendo en la revista, en un proceso similar al de *El Péndulo* y al desarrollo de la ciencia ficción, firmas locales como las de Alejandro Piscitelli, Luis Carlos Maciel, Cristian Nuneeus, Daniel Berrigan, Dardo Maranzano, Luis Jorge Jalfen, Claudio Caldini. También como aquella, acercó a los argentinos manifestaciones culturales foráneas que tenían poca difusión en el país y contribuyó a su desarrollo vernáculo al ofrecerse como espacio mediático.

3.3. *HUM® & Juegos*

A mediados de 1980, Ediciones de la Urraca lanzó *HUM® & Juegos*, una publicación de ochenta y cuatro páginas que contó con Jaime Poniachik como Jefe de Redacción y Pablo Colazo como Jefe de Arte; ambos colaboradores de HUM® como la mayor parte de los integrantes del *staff* [428]. Poniachik ya tenía experiencia con este tipo de publicaciones. Había sido el responsable de Ediciones de Mente; entre 1976 y 1978 editó *La revista del Snarck*, cuyo número seis tuvo en tapa una caricatura de Borges realizada por Cascioli; y desde mayo de 1979, era responsable de la sección "Juegos para gente de mente" en HUM®, la cual no dejó de editarse por el lanzamiento de la nueva revista.

---

[427] Y también a Theodore Roszak, Rory O´Connor, Thomas Sanches, Jacques-Yves Cousteau, Henrik Skolimowski, Helen Caldicott, Phil Lansky, Jim Morrison, Hazel Henderson, Gregory Bateson, Fritjof Capra, Michio Kushi, Ivan Illich, Wilhelm Reich, David Spangler, André Voisin, Robert Van Den Bosh, Andre Feenberg, Marvin Resnikoff.

[428] Los redactores eran Aquiles Fabregat, Inés Fiore, Jorge Garayoa, Gloria Guerrero, Juan Carlos Hase, Daniel Samoilovich, Aníbal Vinelli, Diego Guza, V. Gres, Martín Gala, Juan Carlos Muñiz, Pablo González Rozada, Juan Sasturain. Los dibujantes eran Grondona White, Ángel, Ceo, Fati, Fortín, Santiago, Alberto Dose, Almeida, Marín, Meiji, Fontanarrosa, Cilencio, Suar, Tacho, Ibáñez, Lawry, Duel, Hermosilla Spaak.

La revista surgió motivada por la buena recepción que tenía la sección de juegos de HUM®[Véase láminas 32, 33 y 34 en Anexo 4]. No obstante, la decisión de hacer de una sección de la revista una publicación a parte no fue siempre del todo rentable. Además, como las demás publicaciones de Ediciones de la Urraca, ésta tampoco contó con publicidad. En junio de 1981, sus responsables señalaban que la revista se había ganado un lugar en el campo cultural y editorial demostrando "lo que siempre afirmamos: que en este país hay mucha gente inteligente. El problema es encontrarla, algo que al parecer hemos logrado" (H nº 61, jun. 1981: 12). Sin embargo, dos meses después, los hechos desmentían aquellas palabras que parecían ser más un deseo que una realidad. Los lectores que respondieron a la convocatoria no alcanzaban a sostener su edición. En agosto de 1981, *HUM® & Juegos* se redujo a sesenta y ocho páginas debido no sólo a las insuficientes ventas sino también al aumento en el precio del papel. Los editores habían optado por mantener el precio de tapa y la calidad del material porque, como explicaban, "lo importante es que la reducción de páginas no se convierta en una reducción de cabezas" (*H&J*, nº 13, ago. 1981: 3).

HUM® & Juegos compartió la misma concepción del juego que HUM®, es decir, como un entretenimiento serio que potenciaba la inteligencia y por lo tanto era más importante que el rédito económico que pudiese generar la revista. Asimismo, esa definición del juego implicaba un lector con características específicas, la revista apuntaba a "lectores activos, que escriben, que opinan, que crean, que corrigen errores, que resuelven, que participan, [y] que por un rato se imaginan que viven en un país libre" (H nº 70, nov. 1981: 111). En 1976, al lanzar *La Revista del Snarck*, Poniachik tenía un nivel de exigencia similar con respecto a los lectores que quería convocar. En aquel entonces había reconocido que "la recreación mental tiene pocos seguidores" (*LRS* nº 1, may. 1976: 2). En 1980, el éxito de HUM® hacía suponer que aquella reducida comunidad se había ampliado pero no lo suficiente como para sostener a una publicación independiente. También había que reconocer que las condiciones materiales de dichos lectores había empeorado entre una y otra fecha. Desde la revista implícitamente se admitía que en la sociedad argentina la inteligencia no se valoraba adecuadamente en términos monetarios e ironizando al respecto publicitó en un anuncio: "Crease o no: con la inteligencia se puede ganar dinero" (H nº 91, oct. 1982: 12). Desde Ediciones de la Urraca habían decidido pagar a las mejores colaboraciones que los lectores les hicieran llegar. Este anunció se presentó efusivamente como la realización de "un viejísimo sueño democrático y avanzado: que la creatividad sin curros dé algunos mangos" (Ídem). Si bien, era cierto que se concretaba un sueño

democrático[429], el cual implicaba un intercambio activo con los lectores; también es posible suponer que había intereses materiales al convocar a estos colaboradores amateurs.

Según sus editores, *HUM® & Juegos* llenaba el vacío que había quedado tras el colapso de las empresas dedicadas a la producción de juegos para adultos como consecuencia del "ya conocido fruncimiento económico argentino, que alienta a sustituir la producción propia por el artículo importado" y cierta inhabilidad empresarial para el manejo del negocio (*H&J* nº 5, dic. 1980: 3). De este modo, Ediciones de la Urraca reforzaba su identificación con la defensa de la industria y el trabajo nacional al invertir en la producción local y alentar a sus creadores en un contexto adverso que favorecía la importación de todo tipo de productos. El tipo de entretenimiento fomentado por la revista no sólo se veía amenazado por las políticas económicas de la dictadura militar y por las dificultades de ampliar su círculo de lectores. A fines de 1981, HUM® informaba sobre la clausura de diversas casas a dedicadas a juegos de ingenio por parte de la Municipalidad de Buenos Aires y a la autoclausura por miedo, del resto. Y señalaba:

> Ojalá se trate de una confusión y la medida esté destinada a controlar los 'flippers' y otros juegos embrutecedores. Porque si no fuera así, si el blanco fuera realmente el pasatiempo que aguza la mente y activa las neuronas, habrá que pensar que algunas autoridades han perdido el raciocinio por completo. O peor aún: **habrá que suponer que todo lo que sirva para desarrollar las facultades mentales, ha pasado a la categoría de peligro público.** Y en ese caso, que nuestro colaborador Jaime Poniachik vaya poniendo sus abundantes barbas en remojo (H nº 71, nov. 1981: 11. Resaltado en el original).

HUM® salía a defender ante el poder censor al juego "serio"; distinguiéndolo de los "juegos embrutecedores". Se defendía de este modo una posición en el campo que remitía a una concepción de la cultura, de la inteligencia e incluso, del tiempo libre. HUM® y sus publicaciones satélite se consideraban productos culturales masivos destinados a desarrollar las facultades mentales y defendían esa posición contra quienes consideraban que pensar constituía un "peligro público". La oposición inteligencia/ignorancia se articulaba con el entretenimiento, éste no debía ser mera evasión sino que debía tener una función productiva, fomentar el raciocinio. Este era el antídoto contra el "Apocalipsis" cultural que sentían estar viviendo y del cual querían salir.

Sin embargo, no era sólo desde el poder político, económico y censor se arremetía contra la concepción de la cultura y en este caso, del juego que las publicaciones de Ediciones de la

[429] En el primer número de *La revista del Snarck* Poniachik les había propuesto a sus lectores lo mismo pero sin retribución monetaria: "Desde el vamos corresponde entonces señalar que esperamos noticias, ideas, opiniones y juegos de ustedes. La revista del Snarck quiere ser una publicación escrita también por sus lectores" (LRS nº 1, may.1976: 2); con lo cual puede ser que efectivamente un sueño cumplido.

Urraca promocionaban. En mayo de 1982, en la sección "Nada se pierde" de HUM® se informaba el caso de un lector adolescente que cursaba en el emblemático Colegio Nacional de Buenos Aires donde la preceptora le había secuestrado su ejemplar de *HUM® & Juegos* alegando que atentaba contra la moral y las buenas costumbres. Desde HUM® se preguntaban: "¿Nos hemos vuelto locos? ¿Será el Apocalipsis? ¿Habrá resucitado Torquemada? ¿O será que el entrenamiento de la inteligencia constituye, realmente, un ataque a la moral? No lo sabemos. Pero algo no funciona bien en algunas preceptorías" (H nº 81, may. 1982: 8). Como señaló Guillermo O'Donnell, la dictadura militar "soltaba los lobos en la sociedad; no era sólo lo que el gobierno expresamente incitaba sino también –más sutil y poderosamente– el 'permiso' que daba para que no pocos ejercieran sus minidespotismo frente a trabajadores, estudiantes y toda otra clase de 'subordinados'" (1984: 18).

A medida que HUM® se fue politizando también lo hizo *HUM® & Juegos*. La situación económica y política y sus responsables se fueron convirtiendo en la materia prima para el armado de acertijos, palabras cruzadas, entre otros de los juegos de ingenio propuestos por la revista. La cultura se politizaba y las publicaciones de Ediciones de la Urraca motorizaban dicho proceso ya que todas lo hicieron en el mismo sentido. A fines de 1983, la revista se independizó de HUM® y cambió de nombre, como la sección de juegos ya no se publicaba en HUM® tomó su nombre, *Juegos para gente de mente.*

3.4. *Rock SuperStar* y *HURRA*

Entre su alejamiento de *El Ratón de Occidente* y la creación de HUM®, Cascioli probó suerte con dos publicaciones: *Perdón* y *Rock SuperStar* pero ninguna de las dos funcionó [Véase láminas 35 en Anexo 4]. Pero a *Rock SuperStar* se había acercado una joven Gloria Guerrero:

> yo trabajaba en FLACSO como secretaria, pero yo ya escribía, yo ya había escrito en el *Expreso Imaginario*. Pero en ese momento no estaba escribiendo y mandé una carta curriculum a *Rock Superstar* porque en el *Expreso* ya había estado, en *Pelo* no quería estar. Y viste no había nadie laburando, era un mundo muy pequeño, entonces me tomaron una prueba, les gustó, empecé a laburar ahí (Entrevista 06/09/2011).

En marzo de 1979, Guerrero pasó al *staff* de HUM® y a fines de ese año, Cascioli reflotó *Rock SuperStar* con ella como secretaria de redacción [Véase láminas 36 en Anexo 4]. La revista estaba dirigida a los adolescentes en "la edad del pavo" y proponía "Informar y orientar, con lo mejor. El buen, rock, el buen jazz, lo mejor del blues, del Folk y de la literatura fantástica, lo más representativo de nuestras raíces. Y lo más importante de las raíces ajenas" (H nº 24, dic.

1979: 51). Al publicitarse reconocían el desafío que estaban encarando y que no sería fácil posicionarse en el campo y en mercado, "Tal vez haya demasiadas revistas de rock en Argentina. O tal vez seamos demasiado pocos los que estamos en esto" (Ídem). En efecto, la revista no logró hacerse un lugar. En abril de 1980 probó renovarse y se relanzó como la "nueva" *SuperStar* pero no logró revertir la mala racha [Véase láminas 37 en Anexo 4]. En julio de 1980, Ediciones de la Urraca la reemplazó por *Hurra*, "una revista hecha por jóvenes para jóvenes" [Véase láminas 38, 39 y 40 en Anexo 4]. La revista cambió su nombre por uno que la asociara directamente con HUM®.

Los jóvenes que hacían la revista eran Gloria Guerrero ocupando el cargo de secretaria de redacción; Ricardo Messina, Fernando Basabru, Alfredo Rosso como colaboradores especiales y Carlos Algueri, Sandra Russo, Juan Pablo Neyret, Oscar Saavedra, Fabián Lebenglik, Roberto Aguirre Molina, Eduardo Mileo como colaboradores. Además, participaban "los siguientes jovatos", en su mayoría colaboradores de HUM® como Miguel Grinberg, Alejandro Vignati, Amelia Arias, Diego Bonadeo, Aníbal Vinelli, Juan Carlos Kreimer, Jorge Garayoa, los ilustradores Fati, Grondona White, Breccia y el guionista Carlos Trillo. La revista fue mensual e iba dirigida a un público lector adolescente al cual se le ofrecía notas sobre música pero también humor e historietas que la remitían indefectiblemente a HUM®. De hecho sus primeras tapas fueron caricaturas de los músicos más destacados del ambiente como Charly García y Luis Alberto Spinetta; luego, pasaron a ser fotografías de bandas como la inglesa *Queen*. El rasgo distintivo de *Hurra* fueron las mesas redondas en las cuales participaban jóvenes convocados por el *staff* que luego, se publicaban en al revista. Estas tenían diferentes temáticas, todas afines al movimiento y a la música rock, y además de Guerrero por lo general participaba también Alejandro Dolina. De hecho, este tipo de actividad tuvo su antecedente en HUM® en marzo de 1979, como quedó indicado en capítulo tres. A diferencia de la sospecha que los militares depositaban en los jóvenes y el rock, *Hurra* mostraba respeto por sus lectores, los creía inteligentes. Y la inteligencia no era considerada una amenaza, como los militares querían hacer creer, sino un valor a destacar y a fomentar. Según Gloria Guerrero, el contenido de la revista era muy innovador para la época ya que no sólo había notas sobre los músicos y artistas más conocidos sino sobre otros, nacionales o extranjeros con menos popularidad.

Si bien el movimiento del rock asistía a un proceso de masificación y politización (y represión, por parte de la dictadura) del cual formaban parte nuevos adherentes, jóvenes que no habían vivido los inicios del rock pero que conocían a los artistas y las canciones de entonces; *Hurra* no prosperó. Sus ventas no podían sostener una publicación con altos costos de producción. Como recuerda Gloria Guerrero "era una revista muy ambiciosa para la época.

Muy buen papel, color, no había revistas de rock, no existían… estaba *Expreso Imaginario*, pero era otra cosa (…) la revista duró poco porque no se podía mantener" (Entrevista 06/09/2011). Editó tan sólo ocho números y su principal mérito fue acercar a la editorial una camada de redactores y dibujantes jóvenes (Cascioli, 2005). *Hurra* intentó construir un espacio de sociabilidad, de diálogo e intercambio donde los jóvenes podían expresar sus deseos, esperanzas y sus miedos.

Las apuestas iniciales de Ediciones de la Urraca por insertarse en la "cultura del rock", es decir, en un movimiento que desde la instauración de la dictadura militar venía celosamente haciendo esfuerzos por salvaguardar su identidad; fracasaron. Como también fracasó el intento de desplazar el rock de su lugar la contracultura a un espacio de mayor masividad, distinto al ofrecido por *Pelo* la revista que desde el exilio de Ripoll, estaba dirigida por Alfredo Antonio Álvarez. *Hurra* le disputó el monopolio que tenían sobre el rock a las publicaciones contraculturales, a la legendaria *Expreso Imaginario* de Pipo Lernoud y Albeto Ohanian y a la recién aparecida *Zaff!!* de Jorge Pistocchi. El fracaso editorial que significó *Hurra* no desalentó los intentos de captar a lectores jóvenes y fomentar la música rock. En marzo de 1981, se retomó la iniciativa desde la misma HUM® con la sección "Las páginas de Gloria". Esta sección representó un cambio en el modo de acercarse a este público lector y al rock por parte de Ediciones de la Urraca.

3.5. *SuperHUM®*

En julio de 1980, en coincidencia con las apariciones de *HURRA* y *HUM® & Juegos*, Ediciones de la Urraca lanzó *Super*HUM®. La idea original de hacer una revista de historietas era de Andrés Cascioli (Sasturain, entrevista 06/05/2011). Así la dirección general estuvo en sus manos pero en la primera etapa de la revista se acompañó de un triunvirato de asesores creativos conformado por colaboradores de HUM®: Carlos Trillo, Guillermo Saccomanno y Juan Sasturain. Los dos primeros eran también colaboradores de *Skorpio* de Editorial Récord donde publicaban además de sus historietas[430], la sección "El Club de la Historieta" dedicada a

[430] Carlos Trillo compara lo que significó trabajar para ambas editoriales: "Los colaborares tenemos la ventaja de trabajar con varias editoriales a la vez, así que por más que trabajaba sin ceder mis derechos por las reventas de mis obras con La Urraca, no dejé de trabajar para Récord. Pero eran trabajos bien distintos. En Récord hacía 'Alvar Mayor' y, en cambio, con Cascioli, hice cosas que a mí me interesaban mucho más, con búsquedas y experimentaciones más ricas y profundas. [Alfredo] Scutti pagaba mejor que Cascioli, pero tampoco era una diferencia abismal. Con Cascioli podías hacer cosas mucho mejores, más libres o, por lo menos, proyectos más personales. (…) Todo lo que hacía para Cascioli lo podía vender afuera y eso representó una ventaja para mí. Te pagaba por una publicación y el material era tuyo. Te ibas con los originales bajo el brazo" (Entrevista Vazquez, L.: 2009).

notas críticas, históricas y teóricas del género[431]. Precisamente debido a estos compromisos previos, la mayor parte de la responsabilidad de la nueva publicación recayó en Sasturain[432]. En los primeres números el *staff* estuvo integrado por Grondona White, Limura, Dose, Fontanarrosa, Julio César Castro, Mandrafina, Marín, Francisco Solano López, Enrique Breccia, Ángel, Claire Bretécher, Tabaré, Jack Vance, Suar, Cilencio, Sanyú, Suar, Aníbal Vinelli, Fiebelkorn, Maicas y Santiago Varela. Se desprende de estos nombres que la mayor parte de las historietas publicadas eran realizadas por argentinos, diferenciándose del material historietístico que publicaba Record por ejemplo. Como en HUM®, la excepción fue Claire Bretécher quien publicó en *Super*HUM® "El cordón infernal" y "Diario de una enamorada".

*Super*HUM® tuvo una periodicidad bimensual, el mismo formato que HUM®, unas cien páginas que en el número quince redujo a ochenta y cuatro para luego, en el número veintisiete volver a cien. Además, careció de publicidad, sustentándose únicamente a través de sus lectores. Este hecho, en el marco de la crisis económica que se vivía, le generó a la revista problemas económicos que se tradujeron en la reducción de páginas antes señalada como en las dificultades para sostener su continuidad. En mayo de 1981, desde HUM® se le explicaba a los lectores sobre esa irregularidad aunque sin reconocer las verdaderas causas de la misma: "*Super*HUM®: una revista que sale cuando puede, quiere y debe. *Super*HUM® no puede, ni quiere, ni debe tener fecha fija. Por eso aparece, más o menos, cada dos meses. Por ahora" (H nº 59, may. 1981: 9).

El título de la revista indefectiblemente la presentaba como una extensión de HUM®, lo cual era reforzado por su subtítulo: "Suplemento mayor de Humor" así como también en su publicidad. Por ejemplo, al promocionar su décimo número, anunció: "*Super*HUM® presenta un material que HUM® no se atreve a publicar (…) por razones de espacio, (…) por razones de género; porque hay mucho material que queremos mostrar y no nos cabe en HUM®" (H nº 68, oct. 1981: 69). Con el tiempo y como se verá más adelante, sería efectivamente así. El emprendimiento editorial estaba dirigido inicialmente a recuperar la tradición argentina de historieta "de autor" y posicionarse como alternativa a la oferta de las editoriales más masivas y populares del mercado como eran Record y Columba[433]. El lanzamiento de *Super*HUM® se promocionó en HUM® con una solicitada que provocativamente decía "Los editores argentinos

[431] Estas notas fueron la base del libro de ambos, *Historia de la Historieta Argentina* editado por Record en 1980.
[432] Aunque las decisiones últimas las tomaba Cascioli, como recuerda Sasturain "Acá en estas cosas elegí poco, esta cosas no las elegí yo, esto vino del Tano [Cascioli] que tenía una incidencia directa. Más adelante [con Fierro] no, pero esto es Cascioli… Yo acá administro, pongo el moño y escribo" (Sasturain, 06/05/2011).
[433] Véase Vazquez, L. 2010: 237-272.

de historietas piensan que sus lectores son idiotas" (H nº 61, jun. 1981: 115) y otro aún más directo, que inquiría: "¿A usted le gusta que le digan idiota?" (H nº 63, jul. 1981: 89). Ediciones de la Urraca se presentaba como una editorial distinta, que valoraba positivamente a sus lectores, éstos no eran "idiotas" sino inteligentes y cultos. Desde el primer número buscó la complicidad del lector por ejemplo al aludir en la portada a la emblemática *Misterix*. Se buscó generar una "complicidad cultural y una visión de la historieta como una cosa importante, un respeto, un gran respeto por el lector" (Sasturain, entrevista 06/05/2011).

A estos lectores, *Super*HUM® les proveería de material historietístico serio y de calidad única porque "la historieta es una expresión que puede ser tan prestigiosa como el cine y la literatura o la plástica y en ella los grandes autores de la historieta podrán mostrar lo que en otros lados no los dejan publicar" (H nº 61, jun. 1981: 115). La historieta se sumaba a las expresiones culturales serias y comprometidas. La aventura que proponía implicaba un compromiso con la realidad que se vivía, como postuló Juan Sasturain en el editorial del primer número: "Hacer de nuestra realidad materia aventurable es una manera de apretarla para que hable. Un buen programa" (*S*H nº 1, jul-ago. 1980: 5). El programa de la revista era, como señala Rivera, que la historieta seria fuera "más allá", es decir, "se proponía el tema de la contextualización como un requisito conceptual insoslayable (…) algo que no siempre había estado presente en el género, como voluntad de localización dentro de ciertas atmósferas, tipologías, rasgos de identidad y escenografías reconocibles por la memoria cultural de los argentinos" (1992: 69)[434]. Para Laura Vazquez, "La operación fue elevar la calidad de las revistas de aventuras ampliando las fronteras de la gráfica y la letra, desdibujando los campos de intervención y los géneros característicos" (2010: 280). *Super*HUM® no sólo traspasaba los límites de una clásica revista de historietas sino que su aporte más original es la exploración en torno al lenguaje de la historieta que se dio en sus páginas. La historieta debía estar al servicio de los "integrados-apocalípticos" y *Super*HUM® surgía para cumplir tal función. Como ella misma se publicitaba, *Super*HUM® era "La única revista de historietas que se acerca a la realidad y que no propone mera evasión. Cómprela solamente si no tiene miedo a pensar" (H nº 93, oct. 1982: 116).

[434] Como recuerda Sasturain,"encontrábamos que habitualmente en la historieta convencional estaban los moldes demasiado esquematizados y eran ajenos, cómo romper esos moldes y empezar a hacer otro tipo de cosas, que la historia transcurriera acá, que pasara esto, lo otro, que se pudiera leer en el mismo lugar donde pasan las cosas, ese tipo de historieta queríamos. Y además acá hay un cuestionamiento, y merito obviamente de Trillo y de Guille (…) lo que está tácitamente cuestionado, es ese concepto de aventura ¿ves? todos son programáticos estos textos" (Entrevista 06/05/2011).

En efecto, el contrato de lectura de la nueva publicación era tributario de su progenitora, HUM® pero también tenía características propias. El diseño de sus primeras portadas se caracterizó por ser las viñetas iniciales de una historieta que luego se continuaba en el interior de la revista. La primera portada mostró las primeras cuatro viñetas de "Vida y obra de Adolfo Cruz Gamarra Hitler" de Alfredo Grondona White; exponiendo al mismo tiempo el compromiso político [Véase láminas 43 y 44 en Anexo 4]. La segunda portada se inició con una historieta ya conocida por los lectores, "Boogie, el aceitoso" de Fontanarrosa, que desde mayo se publicaba también en HUM® [Véase láminas 45 en Anexo 4]. Luego las portadas pasaron a ser una caricatura, asimilándose aún más a HUM®. *Super*HUM® no tenía nada que ver con la típica revista de historietas que en ese entonces dominaba el mercado. *Super*HUM® era "una mezcla. Esto le gustaba al Tano [Cascioli]. Se da todo mezclado. En *Fierro* se va a dar más decantado" (Sasturain, entrevista 06/05/2011). La propuesta era lograr la convivencia entre la historieta de aventuras y la humorística, ambas concebidas con seriedad y compromiso. Pero también era parte de la ecuación otros géneros como el cuento de ciencia ficción, los cuentos argentinos ilustrados, las adaptaciones gráficas de clásicos de la literatura y los textos críticos y analíticos sobre historietas de figuras reconocidas como Jorge Rivera, Eduardo Romano, Elvio Gandolfo, Osvaldo Soriano, José Pablo Feinmann, Guillermo Saccomanno, Juan Sasturain, Ema Wolf, Eduardo Grüner y Alejandro Dolina, entre otros. La particular articulación entre todos estos géneros, entre el texto y la imagen; lo serio y lo comprometido con la aventura, lo culto y lo popular fue la marca de distinción de la revista con respecto a las publicaciones de historietas populares.

En este período inicial sobresalieron, además de las ya mencionadas, historietas como "Charlie Moon" de Trillo y Altuna; "Los enigmas del Pami" de Enrique Breccia, "Ulises Boedo" de Trillo y Mandrafina, "Merdichesky" de Altuna y Trillo, "El bar de Joe" de Muñoz y Sampayo, "Daneri" de Alberto Breccia, y la fábula "Bosquivia" con guiones de Trillo y Sacomanno y dibujos de Tabaré y Fortín. En "Bosquiva" la tematización el contexto político fue realmente efectiva, generando el desplazamiento de la historieta a un lugar central como es la portada.

Al poco tiempo de lanzada la revista, convocado por Trillo, se sumó al *staff* Osvaldo Soriano quien estaba exiliado en París. Como recuerda Trillo:

> era un autor que acá estaba prohibido. Pero Cascioli dijo: 'si escribe acerca de cosas que no están prohibidas entonces está bien, podés publicarlo'. Me acuerdo que Soriano me entregó una nota sobre gatos, unas observaciones muy divertidas, de costumbres o de reflexión acerca de cosas que no ocurrían aquí, como un largo análisis acerca de la revista francesa *Le canard enchaine* vieja publicación anarquista de humor que ha sido y continúa

> siendo una herramienta de sangrienta y honorable sátira política (Trillo, entrevista Vazquez, L: 2009).

Los editores estaban dispuestos a asumir ciertos desafíos y la censura estuvo atenta a llamarlos al orden. El primer número de *Super*HUM® tuvo la misma suerte que el número treinta y nueve de HUM®, el pedido de censura fue desestimado por el Secretario de Cultura[435] (BOM nº 16.364, 19/09/1980), En cambio sí fueron apercibidos con la clasificación de "exhibición limitada" el noveno y onceavo número de la revista de fines de 1981 (BOM nº 16.621, 30/09/1981; BOM nº 16.659, 23/11/1981). Para ese entonces, la revista había transformado el escarnio en rédito simbólico y político, y se publicitó como "La Perseguida" y con ironía decía:

> Esta revista no se puede exhibir en los kioscos. No queremos ofender la sensibilidad del ser argentino. No tiene desnudos, no habla del príncipe Carlos [de Inglaterra], no promociona el último romance de Susana [Giménez]. No la busque entre las revistas exhibidas. Si es muy curioso… ¡Pídala! (H nº 71, nov. 1981: 92).

A esto actos de censura efectuados dentro de los marcos de la legislación existente, se sumó la inquisición secreta que hicieron las autoridades militares en torno a *Super*HUM® y a sus editores y colaboradores. En un documento calificado de "estrictamente confidencial y secreto" elaborado por la Dirección General de Publicaciones del Ministerio del Interior y remitido a la Policía Federal a través del Departamento de Inteligencia de la Dirección General de Seguridad Interior de ese ministerio; se solicita "recabar en los organismos correspondientes los antecedentes de las siguientes publicaciones[436]" (Memorándum 68/81 "R", 16/01/1981 en Invernizzi y Gociol, 2002).

A fines de 1981, Juan Sasturain se fue de *Super*HUM® y de Ediciones de la Urraca. Su alejamiento se produjo luego de una discusión política con Cascioli. Sasturain intentó armar una comisión interna con los trabajadores de la editorial lo cual enfadó a su director[437]. El hecho expuso la tensión generada por el crecimiento y consolidación de Ediciones de la Urraca como empresa. Se hacía difícil sostener el aspecto más amateur de las redacciones de De la Urraca y la idea del grupo de amigos y colegas que hacía una revista; cuando ésta y la editorial se

[435] Véase el capítulo tres de esta tesis.
[436] Se hacía la misma solicitud con respecto a las publicaciones *Medios & Comunicación* y *Quark*.
[437] Sasturain recuerda: "nos peleamos, por razones políticas. Después de la huelga de Ubaldini [del 7 de noviembre de 1981] paramos. Eduardito Mileo ya era del PO [Partido Obrero] entonces, Sandrita Russo que tenía 21, 22 años, y yo que era peronista entonces. Y después íbamos a hacer una interna, íbamos a armar una elección interna y el Tano [Cascioli] me reprochó 'vos me querés cagar la revista', 'anda a la concha de tu madre, metete la revista en el culo' y me fui, me fui a mi casa enojado, renuncié y me fui. Me quedé sin laburo, ofendido, realmente ofendido que me diga eso, acusarme…" (Entrevista 06/05/2011). Eduardo Mileo no recuerda estos hechos pero sí Nora Bonis "si, es verdad. Sasturain quiso hacer la comisión interna, y a mí en el '81 me llamó, y yo le dije 'pero escuchame Juan… yo soy re amiga de Andrés, yo no' pero fue si, en el '81" (Entrevista 20/05/2011).

consolidaba, editaba varias publicaciones, avanzaba en la profesionalización y en la división de tareas dentro de la redacción. Si bien, la comisión interna no se formó, persistió la tensión entre las relaciones informales y de amistad con la relación laboral empleador-empleado. En reemplazo de Sasturain, Laura Linares quien hasta entonces estaba del correo de lectores de HUM® y de otras tareas de coordinación en la editorial; fue designada Jefa de Redacción. Trillo y Saccomanno quedaron como asesores creativos y Pablo Colazo estuvo a cargo el diseño gráfico [Véase Lámina 46 en Anexo 4].

*Super*HUM® surgió en un campo editorial que en los últimos cuatro años había perdido la mitad de su mercado. En 1976 las revistas de este género dominaban el mercado, en cambio en 1980 ocuparon el cuarto lugar detrás de las de interés general, las dedicadas a la mujer y al hogar y las didácticas (Véase Cuatro 1, capítulo 1). Es posible que esta disminución en la circulación de revistas de historietas haya sido parte de las condiciones de posibilidad para que desde el mundo de la historieta se produzca esa exploración en torno al lenguaje de la historieta a la que se aludió anteriormente y que se expresó en las páginas de la revista de Cascioli. Pero no fue el único intento de ofrecer un nuevo espacio para la producción de historietas. En 1981, Oskar Blotta, volvió al país y al mundo editorial. En noviembre de ese año lanzó la revista *Bang!*, cuyo *slogan* fue "La otra cara de la historieta" [Véase láminas 47, 48 y 49 en Anexo 4].

La publicación fue semanal, tenía formato tabloide de 35 x 26,6 cm., unas veintiocho páginas, con las portadas en papel satinado, de mayor grosor y a color. Blotta y su hermano Carlos eran los presidentes de Editores Blotta S.A.; el director de la revista era Rolando Hanglin y Oscar Blotta (padre) era asesor general y quien realizaba las ilustraciones de la portada. La redacción estaba conformada por los guionistas Carlos Albiac, Alfredo Grassi, Jorge Morían y Julio C. Salmini como asistente. Los ilustradores eran, además de Blotta (padre), Carlos Meglia, Jorge Sanzol, Marcos Buono y los dibujantes de historietas, Alberto Macagno, Ángel Fernández y Osvaldo Viola (Oswal), este último designado a su vez director gráfico.

La propuesta de *Bang!* incluía historietas de aventuras y de ciencia ficción pero alejadas del compromiso político que pregonó *Super*HUM®; también tenía un suplemento de humor "Bang espirituoso ilustrado" de dos páginas y una sección de deportes, "Bang! Sports". Pero la revista no prosperó. Según Oskar Blotta "Lo que pasó con *Bang!* fue que la gente esperaba a *Satiricón*, y *Bang!* no tenía nada que ver con *Satiricón*. Entonces defraudó" (Entrevista 07/06/2011). En efecto, la revista editó unos pocos números y cerró; y al año siguiente Blotta reeditó *Satiricón*, como ya se vio. A fines de 1983 surgió otra revista de historietas que no pudo superar la prueba de fuego de las publicaciones que es alcanzar los cuatro números. Se trató de *Tiras de Cuero*, un proyecto a cargo de Oscar Steimberg (director de Redacción), Roberto

Rollie (director) y Oscar Traversa (colaborador especial) que sólo editó tres números entre noviembre y diciembre de 1983 [Véase lámina 50 en Anexo 4]. Si bien el fracaso de la empresa, Laura Vazquez (2010) reconoce como significativo su aporte en términos de contenidos y estrategia editorial[438].

*Super*HUM® tuvo mucha mejor suerte que *Bang!* no sólo en cuanto a sus ventas sino a fue impacto simbólico en el medio. Según Cascioli, *Super*HUM® "no fue una revista de historietas exitosa pero cambió el perfil del lector […] HUM® vendía muchísimo y *Super*HUM® no vendía bien. HUM® vendía 250.000 ejemplares y *Super*HUM® 40.000 ejemplares, más o menos esas eran las cifras" (en Vazquez, L., 2010: 279). Es posible que esta forma de evaluar la situación de la revista junto al clima de efervescencia política que generó la transición democrática haya generado en Cascioli la necesidad de modificar el contrato de lectura de *Super*HUM®. A principios de 1983, *Super*HUM® "comenzó a perder perfil propio y a subsumirse en el clima y las necesidades político-editoriales de su hermana mayor, HUM®" (Sasturain, 1995: 41).

En efecto, *Super*HUM® pasó de ser una revista de historietas a ser una publicación de sátira política y de análisis político como HUM®. El equipo de redacción cambió totalmente, el analista político de HUM®, Enrique Vázquez pasó a ser el Jefe de Redacción; César Hermosilla Spaak fue el secretario de Redacción y Sandra Russo, la Prosecretaria. Escribían y dibujaban en ella de manera alternada y asistemática, varios colaboradores de HUM®. La revista se volvió un anexo de HUM®[439] con notas de denuncia, de análisis político, reportajes intercalados con algunas tiras cómicas y *cartoons* de sátira política [Véase láminas 51, 52 y 53 en Anexo 4]. La historieta quedó relegada al suplemento "El Historietón. Mensuario dependiente y calentón". Según Carlos Trillo, esta transformación fue abrupta y hasta violenta:

> En ese tiempo yo era peronista y recuerdo alguna agarrada con ciertos ideólogos que había dentro de la editorial. Pero lo más grave para mí fue que, en el momento en que yo dirigía *Super*HUM®, Cascioli decidió cambiar toda la revista, levantó cosas que yo había programado sin avisarme, entonces me hinché las pelotas y me fui. Nosotros hacíamos una revista de historietas y él la convirtió en una especie de hija o apéndice de HUM®. Yo no tenía ganas de hacer una revista así. Y *Super*HUM® duró poco después de esa reestructuración (Entrevista Vazquez, L. 2009).

Por su parte, Enrique Vázquez recuerda que:

---

[438] Véase Vazquez, L., 2010: 287-291.

[439] Enrique Vázquez recuerda: "Cascioli quiere repetir, o replicar, en *Super*HUM® el fenómeno que había experimentado en HUM®. Entonces dos cosas, por un lado el interés de Cascioli por replicar, es decir, obtener la misma ganancia que venía obteniendo en HUM® en *Super*HUM®; y por el otro venía teniendo severos problemas con el ala peronista de los muchachos" (Entrevista 18/05/2011).

> Cascioli quiere repetir o replicar en *Super*HUM® el fenómeno que había experimentado en HUM®. Entonces dos cosas, por un lado el interés de Cascioli por replicar, es decir, obtener la misma ganancia que venía obteniendo en HUM® en *Super*HUM®; y por el otro venía teniendo severos problemas con el ala peronista de los muchachos (Entrevista 18/05/2011).

Como extensión de HUM®, *Super*HUM® fue más audaz y radical que aquella a la hora de expresar su postura política. La decisión de editar a HUM® y a *Super*HUM® en sintonía pero una más mesurada y cautelosa que la otra partía de creer que había lectores de HUM® que "querían más": más información política, más reportajes, más notas de denuncia, más sátira, etc. Con perspicacia, sus editores hicieron de esta demanda del público el lema publicitario de *Super*HUM®. A la pregunta de cómo hacer para que el lector de HUM® compre *Super*HUM®, la respuesta fue anunciarla de la siguiente manera: "Lea en *Super*HUM® lo que HUM® no se atreve a publicar (¡Maricones!)" (*H* nº 91, oct. 1982: 16). Pero esto no hizo más que diferenciar a los lectores en su grado de compromiso político y en su nivel de tolerancia y receptividad con respecto a esa información comprometida que se ponía en circulación. En términos de mercado Ediciones de la Urraca lanzaba dos productos que a grandes rasgos tenían similares características, los cuales terminaron compitiendo entre sí. Una vez que se instaló la democracia y el "enemigo", los militares, estaban en retirada, *Super*HUM® perdió su razón de ser.

3.6. *HUMI*

El 4 de agosto de 1982 apareció *HUMI* "la revista grande de Humor Infantil" [Véase láminas 54, 55, 56 en Anexo 4]. La nueva publicación tuvo el desafío de hacerse un lugar en un nicho de mercado largamente dominado por la tradicional revista de Editorial Atlántida, *Billiken* y por *Anteojito* de García Ferré asociado con la editorial de Julio Korn. Pero a los dos meses se sumó otro reto debido a los rumores de que la Junta Militar tomaría medidas contra HUM®, como se vio en el capítulo tres de esta tesis. En el marco de esta nueva coyuntura, en el mismo número en que HUM® publicó su editorial "Las Bases de HUM®", *HUMI* se publicitó como una trinchera más en una lucha simbólica por el sentido de la sociedad. La publicidad, dirigida directamente a los padres, decía: "Contra la violencia deformadora. Dé a sus hijos armas para la paz. Déles HUMI", y más extensamente se explicaban los términos de la lucha:

> Los argentinos vivimos la crisis económica, social y moral más grande de todos los tiempos. Tiene muchas causas y unos cuantos antecedentes. Uno, sin duda, es la estructura educacional que hemos recibido los mayores. Debemos revertir la situación. Y darles a nuestros chicos algo distinto y mejor. Por eso creamos *HUMI*. Para tener chicos pensantes. Donde la irracional espiral de violencia deformadora, por una vez no sea protagonista de

> sus horas. Para que tengan en sus manos una revista infantil donde la participación plena les permita expresarse creativamente. (…) para que se identifiquen con personajes, temas y creadores netamente argentinos, sin injerencias foráneas. Nuestra idea es que los pibes crezcan sin ataduras mentales para que mañana tengamos una juventud con la oportunidad de vivir en una Argentina mejor (H nº 94, nov. 1982: 113) [Véase Lámina 57 en Anexo 4].

HUMI era la propuesta de los "integrados-apocalípticos" para la formación de las nuevas generaciones con vistas a un futuro democrático en el cual se deseaba y esperaba que primen valores como el saber, el pensamiento crítico, la participación, la expresión, la creatividad, la paz. El combate, las posturas enfrentadas y la propuesta de quienes integraban Ediciones de la Urraca habían sido definidas en "Las Bases de HUM®".

La revista surgió de la propuesta que le hizo Cascioli a Laura Linares, quien estaba cargo el correo de lectores de HUM® y venía de trabajar en *Billiken* y *La Hojita*, proyecto editorial financiado por el almirante Massera[440]. Como recuerda Linares:

> Andrés me dijo si no quería hacer algo. Hice un proyecto de revista para chicos con Raúl Fortín, que fue *HUMI*, que era humor infantil, eso era *HUMI*. Entonces armamos con Raúl un proyecto y se lo llevé a Andrés, le dije 'mira, tengo esto, ahora que aprendí algo de cosas de chicos, si querés hacemos esto' y le gustó. Así es que Raúl se ocupaba del arte, yo me ocupaba de la redacción, y Leticia [Uhalde], era la mujer de Raúl, armaba el calendario escolar, asesoraba un poco de cómo era la cosa con las escuelas" (Entrevista 15/08/2010).

Además de Linares, Fortín y Uhalde, la revista contó con la colaboración de Ema Wolf y de varios integrantes del equipo de HUM®: los dibujantes Tabaré, Grondona White, Nine, Fotín, Marín, Izquierdo Brown, Colazo; el guionista Carlos Trillo, los periodistas Hugo Paredero, Jorge Garayoa, y se incorporaron Oche Califa, Juan Lima, Estela Piaggi y María Alcobre, entre otros.

HUMI fue quincenal, con el mismo formato e impronta gráfica de HUM®. La revista ofrecía además "cosas para armar", figuras en papel para recortar, armar y jugar que podían ser marionetas o un reloj "con machete" con las tablas de multiplicar; y un suplemento, "Los Cuadernos de HUMI" que se encartaban por fuera [Véase láminas 55 en Anexo 4]. De esta manera, se separaba a los pequeños lectores de forma más práctica y con un guiño de complicidad el material de escuela de aquel de mero entretenimiento de la revista. En "Los Cuadernos…" se abordaban de manera clara y divertida desde las fechas patrias a los temas complejos como educación sexual y la teoría de la evolución.

[440] Laura Linares se inició en el periodismo como ayudante de Landrú en *Tío Landrú*. Luego fue la correctora de *Satiricón* y a su cierre pasó a *Chaupinela* donde estuvo a cargo del correo de lectores; posteriormente, integró el staff de *El Ratón de Occidente* y de HUM® donde también fue correctora y encargada de la sección "Quemá esas cartas". En esos años fue subsecretaria de redacción en *Billiken*: "a mí me daba igual, yo necesitaba la plata así es que empecé y trabaje un año en *Billiken*.

La propuesta de *HUMI* no tenía ningún plan ni criterio prefijado pero tuvo como premisa entender que "el lector era cualquiera, que fuera chico o grande era un circunstancia que está bien, la adaptas un poco, pero no son tarados" (Laura Linares, entrevista 15/08/2011). El espíritu que motorizaba a los realizadores era hacer:

> "lo que me hubiera gustado leer, nomás, lo que me divertía, lo que nos divertía (…) publicábamos para nosotros cuando éramos chicos, como uno no es tan distinto de los demás, siempre hay un publico. Lo que nunca hacíamos, y no lo pensábamos, no nos los proponíamos pero no era nuestra forma de ser ni nuestro criterio, era bajar línea" (Ídem).

Además esta propuesta se basaba en la particular dinámica de trabajo en la redacción: "estábamos todos en comunicación, entonces vos le pedias a [Carlos] Nine "haceme una tapa", a Carlos Trillo "haceme un guión" y a Tabaré una historieta, y todos los que trabajaban ahí hacían también cosas para eso… Y resultó *HUMI*, eso era *HUMI*"[441] (Ídem). En HUMI sobresalieron historietas como "Humi" con guión de Ema Wolf y dibujos de Fortín; "Bespi" de Grondona White; "Baldosa Floja" de Marín, "Bicherío" de Tabaré y "Humberto y Garrapié" de Nine. *HUMI* tenía una sección dedicada al cuidado de la salud, "Cuidavidas" con textos de Julieta Invertí e ilustraciones de Patricia Breccia, donde se abordaban temas como la obesidad infantil en formato historieta y en cuya última viñeta se ofrecía información "útil" como el teléfono de Casa Cuna y del Hospital de Niños. Otra sección fue "El profesor misterio nos vuelve locos" en la cual se explicaba temas de matemática con acertijos, desafíos y juegos y pedagógicas ilustraciones.

HUMI también promovió actividades extraeditoriales como fiestas de fin de curso que se organizaban en el Estadio Obras, con entradas a precios populares y a veces a beneficio de alguna escuela. Las fiestas incluían números actorales por ejemplo de Walter Yonsky, María Teresa Corral y sus murgueros, Mario Camerano, Divertíteres y Pin, un mago de gallinero. Como recuerda Linares:

> hacíamos festivales de música y cosas porque si, porque se nos ocurría y porque juntábamos cuatro, cinco personas y se entusiasmaban y les gustaba, invitábamos a través de la revista y se llenaba, por ahí lo hacíamos en plazas, pedíamos permiso y lo hacíamos en una plaza, por ejemplo, estuvo Rubén Rada y Mariana Cincunegui… aparecía gente en la revista y ofrecía, y se decía "bueno, dale" si parecía bien dale.. (Entrevista 15708/2010).

[441] Laura Linares compara lo que para ella fue trabajar para Blotta y Cascioli y para Editorial Atlántida: "Ahí me pareció asombroso cómo trabajaban el material. Yo estaba acostumbrada a trabajar con los diseñadores y en editorial Atlántida eran todos como cubículos, no estaban todos juntos, la redacción era como una habitación, después aparte estaba la de los diagramadores, y a mí eso todo eso me parecía tan raro (…) además eran criterios muy diferentes.. yo escribía una nota cada treinta segundos, me aburría como una ostra, porque hacían esas cosas tan… todas maestras, y tardaban siglos para cada cosa, y yo no podía entender cómo trabajan. Este… el caracol por ejemplo, estaban todas las flechitas, las antenas, el caparazón y en el dibujo original de la enciclopedia de dónde se sacaba, estaba el ano. Pero no se podía poner ano porque… yo decía "¿y por dónde caga el caracol?" (Entrevista 15/08/2011).

La revista fue invitada también a presentarse en varios eventos. La Cámara de Turismo de Necochea, provincia de Buenos Aires, la invitó a participar en el 22º Festival Infantil de dicha ciudad en enero de 1983 –fecha que coincidió con el secuestro en Buenos Aires, del número 97 de HUM®. También participó en la Feria del Estudiantes 83, organizada por IMFOREXCO en La Rural.

El conflicto entre Andrés Cascioli y Carlos Trillo repercutió en HUMI. Ema Wolf, esposa del guionista, fue echada lo cual generó la renuncia de Linares. La revista quedó a cargo de Fortín y Leticia Uhalde. Sin embargo, la publicación no logró las ventas esperadas y *HUMI* cerró a mediados de 1984 después de lanzar 39 ediciones. *HUMI* a su vez tuvo problemas con la distribución, ya que no llegaba a los kioscos. Además, Cascioli señala que la revista fue perseguida por el gobierno militar y saboteada desde distintas instituciones civiles. Los padres se acercaban a la redacción para informarles que sus hijos habían sido sancionados en sus escuelas por forrar con páginas de la revista sus cuadernos, o eran echados o acosados por comprar y leer HUMI. También había escuelas en las que directamente aconsejaban comprar las tradicionales *Billiken* y *Anteojito*. En retrospectiva, Cascioli recuerda que *HUMI* empezó muy bien "Parecía que hasta iba a ser un buen negocio, pero me interesaba porque era un proyecto cultural maravilloso. Las únicas revistas de ese género que había estaban en manos de editores a los que creo no les interesan para nada los chicos de nuestro país" (H nº 221, jun. 1988: 64). En 1991 Ediciones de la Urraca reflotó el proyecto pero como mensuario y apuntando a un público adolescente pero tampoco tuvo éxito.

3.7. *Los libros de* HUM®

Además de las publicaciones periódicas satélites de HUM®, Ediciones de la Urraca publicó en formato de libro los contenidos que sabían que más atraían a los lectores. Si *Satiricón* había editado suplementos especiales dedicados al Humor Político, al Humor Social, al Humor Chancho, al Humor negro, etc. en los cuales se compilaban una selección de las producciones de varios colaboradores de la revista; HUM® en cambio primero, reeditó los números de la revista en tomos de a cinco y luego, compiló y editó libros de autor y de obras exitosas. El primero de estos *Las puertitas del Sr. López* de Carlos Trillo y Horacio Altuna en mayo de 1981. Este incluía veinticinco historietas completas –las publicadas en El Péndulo y aquellas que aparecieron en HUM®–, una introducción analítica escrita por Juan Sasturain, "Cerrame la puerta, López" y un "sex-póster de alta escatología a todo color" en el cual se reproducía en

colores y en gran tamaño unas viñetas de una de las historietas en la cual se abordaba la represión sexual y se veía a un diminuto López decirle a una hermosa e inalcanzable mujer que "lo nuestro es imposible". A este libro le siguió una compilación de las historietas de Alfredo Grondona White y el tercer Libro de HUM® fue *El Eternauta* de Héctor Oesterheld, quien integraba la lista de desaparecidos, y Francisco Solano López. Otros libros de la colección Libros de HUM® fueron los que compilaban la historieta *Vida Interior* de Tabaré y Meiji, y las ilustraciones de Fati. En 1983 lanzó compilaciones de material en muchos casos inédito de los dibujantes de HUM® como los dos tomos de *HUM® Político*. El primer de ellos fue presentado en la "Primera Feria del Libro Político- Cultura para la democracia", auspiciada por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires y en la cual se presentaron las principales editoriales dedicadas al tema, los partidos políticos y algunas embajadas. Con la consolidación de la politización de HUM® y la centralidad en el campo cultural y de poder que ésta adquiría, Ediciones de la Urraca editó en 1983 dos compilaciones, una, con los reportajes más significativos de Mona Moncalvillo desde su ingreso a la editorial en 1979 hasta 1982, y la otra reunía las columnas de Jorge Sábato publicadas en HUM®. Cabe destacar que las emblemáticas caricaturas realizadas por Cascioli y publicadas en las portadas de HUM® nunca fueron objeto de reedición. Ediciones de la Urraca no editó un libro con ellas, éstas quedaron reservadas para HUM® que las reprodujo con motivo de sus sucesivos aniversarios.

4. Más allá del campo editorial

En 1981, Ediciones de la Urraca traspasó los límites del campo de la prensa gráfica y se animó a incursionar e invertir en otros campos de la cultura. Hugo Paredero anunció el primer desafío de ese tipo a los lectores en el "Comunicado Nº 1". Este modo de titular la solicitada era una parodia de los comunicados oficiales del gobierno militar que les permitía fortalecer la complicidad con el lector a partir de elevarse simbólicamente al mismo nivel de poder que aquel, al cual consideraba su contrincante. Paredero decía:

> La revista HUM®, en su consecuente afán por toparse con la Cultura para conocerla de una vez por todas, ha decidido debutar como productora teatral. Esa supuesta 'arrogancia' que le ha permitido durante casi tres años, dictaminar cuáles son los buenos y cuáles son los malos en este ajetreado mundillo llamado Argentina, la empuja hoy a situarse en la vereda de enfrente para ver qué pasa. Con ella, no con la Argentina, claro (H nº 58, may. 1981: 86).

HUM® a través de Paredero, quien justamente era el responsable de la crítica de espectáculos, reconocía su participación en las luchas simbólicas. La revista clasificaba y calificaba y por eso mismo era clasificada y calificada.

Ediciones de la Urraca produjo la obra teatral "El vestuario" – versión en español de "*The chanching room*" de David Storey–, dirigida por el colaborador de HUM® y también director teatral, Carlos Rivas. En sintonía con la estrategia que tuvo HUM® en la conformación de su *staff* en cuanto a apostar por gente exenta de prestigio y nombre, la obra estaba protagonizada por "toda gente que ha venido laburando en las sombras (…) Pero gente que aporta las garantías suficientes como para que la revista HUM® se decida a dar ese buen paso" (H nº 58, may. 1981: 86). Aquello que podía ser considerado una limitación, la ausencia de actores reconocidos, era inserto en la lucha simbólica que HUM® estaba llevando a cabo contra la cultura dominante. Y en el contexto de restricciones generado por la dictadura militar, se reconvertía y se exaltaba como un elemento positivo. HUM® había generado la confianza suficiente como para funcionar como garante de la calidad cultural de los productos y eventos a los cuales asociaba su nombre.

Esta incursión de la editorial en el campo de la producción teatral fue apoyada por el Jefe de Teatro de la Asociación Argentina de Actores, Eduardo Jorge Gaitán quien en una carta que HUM® reprodujo, resaltaba sin omitir una crítica, la elección de una obra de calidad para contribuir "a levantar el alicaído mundo del teatro argentino; eso sí: la próxima vez métanse con un autor nuestro… ¿puede ser?" (H nº 62, jul. 1981: 13). Y al mismo tiempo les advertía:

> se han metido en camisa de once varas, principalmente porque la época es dificilísima y el negocio teatral –hoy más que nunca– se ha transformado en una lotería (…) pero (…) la vida es un riesgo que vale la pena ser corrido, y evidentemente ustedes son genialmente audaces a pesar de todo y contra todo, intentando **abarcar cada vez más terreno dentro del campo de la vapuleada cultura de nuestro país,** desdeñando aquella sabia sentencia pronunciada alguna vez por el autodidacta y cantautor tucumano Ramón Ortega: 'Más vale pájaro en mano que cien *long-plays* de Los Hermanos Cuestas' (Ídem. Resaltado en el original).

La referencia a Ramón "Palito" Ortega en era un guiño de Gaitán a los realizadores de la revista. Indicaba que más allá del reclamo por recurrir a una obra extranjera, estaba con ellos en la lucha simbólica que HUM® disputaba con la posición en el campo cultural que Ortega representaba. Desde el campo teatral se reconocía y legitimaba el riesgo asumido por Ediciones de la Urraca de involucrarse con un ámbito que le era ajeno en nombre de la calidad cultural de la obra y de la revista que supuestamente garantizaba.

La disputa en el campo cultural entre la posición comprometida que HUM® encarnaba y aquella cultura comercial y complaciente representada por Palito Ortega tuvo otro capítulo con motivo de la visita al país de Frank Sinatra. Palito Ortega fue el productor de los *shows* que Sinatra dio entre los días 5 y 8 de agosto de 1981 en el estadio Luna Park. HUM® arremetió contra ellos cuando las primeras informaciones sobre la contratación de "La Voz" se hicieron

públicas. En las páginas de la revista abundaron las notas y los *cartoons* dedicados a satirizar a Palito Ortega, reforzando su carácter de símbolo y referente civil de la cultura del Proceso y se denunciaba como desmedido el millón de dólares en concepto de honorarios exigidos por Sinatra. Sin embargo, la mayor apuesta de Cascioli y sus socios fue organizar un festival de música popular para la misma fecha que la actuación de Sinatra. En HUM®, Sinatra también fue satirizado en alusión a sus supuestos vínculos con la mafia sin embargo, la estrategia de Cascioli tenía un límite, dos cuestiones no podía mencionar, por un lado, que Sinatra cantaba mal ni que su visita no fuera esperada por muchos melómanos y nostálgicos (Pujol, 2007). Lo popular contra lo comercial, lo nacional contra lo extranjero pero sobretodo lo comprometido y lo resistente contra lo frívolo y complaciente fueron las tensiones que Cascioli expuso con su contrapropuesta cultural. Apocalípticos e integrados se disputaban su lugar en el campo de la cultura.

El Encuentro de Música Popular Argentina fue organizado por Ediciones de la Urraca en sociedad con La Trastienda[442], y se realizó los días 7, 8 y 9 de agosto de 1981 en el Estadio del Club Obras Sanitarias en la Ciudad de Buenos Aires. El Encuentro contó con la participación de músicos como Juan Carlos Baglietto, Rubén Rada, Antonio Tarragó Ros, Facundo Cabral, Manal, Fata Morgana, Miguel Cantilo, Víctor Heredia, Cuarteto Zupay, Rodolfo Mederos, Luis Alberto Spinetta, Horacio Salgán y Ubaldo del Río, Cuchi Leguizamón, Manolo Juárez, Markama, Liliana y Lito Vitale, entre otros. HUM® publicitó el evento con tres "Comunicados", apropiándose nuevamente del discurso oficial, uno de los cuales remitía irónicamente a la publicidad del Campeonato Mundial de Fútbol[443], e interpelaba a:

> ¿27 millones de sordos? ¿O 27 millones de buenos oyentes potenciales? ¿Burdos receptores de cualquier mediocridad que nos impongan, o personas con capacidad de aceptar o rechazar? (…) muchos mercaderes de productos artísticos- comerciales están claramente jugados por la primera opción. Otros observadores –entre ellos, nosotros– suponemos que la verdad es la segunda (H nº 64, ago. 1981: 5).

HUM® provocaba al lector, clasificaba y calificaba, definía un ellos y un nosotros e instaba a los lectores para que tomaran posición al respecto. Estos debían definir en qué bando estaban: eran "burdos receptores" o tenían capacidad para distinguir lo bueno, aquello de calidad. Asimismo, el Encuentro se promocionaba por tener el objetivo de lograr "una unión que haga

[442] La Trastienda surgió en agosto de 1979 bajo la idea de "alquilar una vieja casona y poner los distintos talleres y un bar para que la gente se cruce y una cartelera (…) Teníamos todo el tiempo la sensación de estar transitando la cornisa" (testimonio en Novaro y Palermo, 2003: 349). Fue un éxito aunque no dejó de ser una experiencia marginal. Sus actividades culturales siempre se publicitaron en las páginas de HUM®, es posible que bajo el sistema de canje.

[443] La canción oficial del Campeonato Mundial de Fútbol comenzaba diciendo "25 millones de argentinos jugaremos el Mundial", esta frase y derivados de ella se utilizaron en otras publicidades de la época.

fuerza, un apoyo colectivo del músico y del oyente (el buen músico y el buen oyente) para intentar colaborar en el crecimiento de la producción argentina de calidad" (H nº 63, jul. 1981: 5). Y la unión que se proponía construir era nacional y federal. Los organizadores habían privilegiado para que acompañasen a las figuras más conocidas a grupos que, por residir en el interior del país, tenían menos posibilidades de acceder al público porteño. También pero sin explicitarlo habían convocado a muchos músicos que habían estado prohibidos, en listas negras y exiliados como era el caso del Cuarteto Zupay, Víctor Heredia, Rodolfo Mederos, entre otros; y que en ese entonces comenzaban a reaparecer en la escena pública. La contrapropuesta de HUM® tenía un fin tácitamente noble que implicaba un compromiso de más largo aliento con la cultura nacional. Se convocaba a asumir un compromiso, no se trataba de mero entretenimiento o instancia para satisfacer una pasión musical.

Dado el éxito de este primer encuentro se organizaron con otros. En noviembre de 1981 se organizó el Segundo Encuentro de Música Popular Argentina, esta vez en el Microstadio de la Ciudad inaugurado, paradójicamente según se señalaba en HUM®, "En plena era de quema de teatros y escuelas" (H nº 70, nov. 1981: 113). Si el primer evento musical se realizó en el entonces templo del rock, este segundo se despegaba de dicha impronta e inaugurada un nuevo espacio dedicado al "desarrollo del arte popular". Tomando distancia del rock, la música popular buscaba su espacio propio. Así, distribuidos en varios días, se presentaron diferentes artistas locales representando a distintos géneros musicales: Enrique "Mono" Villegas, Facundo Cabral, Cuarteto Zupay, Sexteto tango, Magdalena León, Baraj-Barrueco, Jaime Torres, Irma Costanzo, Víctor Heredia, Manolo Juárez, Alejandro Lerner, Rodolfo Mederos, Antonio Tarragó Ros, Dino Saluzzi, Jorge Navarro, Juan Carlos Baglietto, entre otros.

La lucha simbólica en el campo cultura estaba declarada. HUM® arremetía expresamente: "Y este Encuentro sí se organiza **contra algo.** Clara y rotundamente. El enemigo puede ubicarse en la mediocridad mentirosa, en la resaca puramente comercial, en la postergación de lo nacional" (Ídem. Resaltado en el original). El Primer Encuentro había tenido un adversario claro y preciso contra el cual arremeter pero como se dijo, HUM® no podía hacerlo expresamente porque no podía acusar a Sinatra de mediocre entonces se criticó otros aspectos de su visita al país, en particular, al productor local que lo contrató. En este caso, HUM® reconocía a su adversario pero éste era una abstracción: "la mediocridad mentirosa". En otras palabras, la estrategia fue minimizar la confrontación abierta en el Primer Encuentro, para darle mayor envergadura al Segundo para el cual se creó un oponente más abstracto.

En julio de 1982, en el contexto de posguerra, HUM® se enfrentó a los límites de sus posibilidades en cuanto a la organización de recitales. La revista anunció a sus lectores que iba

a patrocinar el recital del grupo chileno Los Jaivas junto al mendocino Marcama a realizarse en agosto en el estadio Obras. Los Jaivas, que se habían instalado en Argentina en 1973, debieron dejar el país en 1977 y se aprestaban a retornar. En el anuncio se presentaban como quienes iban a contracorriente "Nos habían dicho que traer a 'Los Jaivas' era antieconómico, que salían muy caros porque había que pagar en dólares, que como negocio no servían porque se perdía plata" (H nº 85, jul. 1982: 11). Sin embargo en el número siguiente, debían reconocer que se suspendía el evento. Su explicación era "el dólar nos derrotó" y contaban detalles como el *catchet* de los artistas y los demás gastos que se debían contemplar para el recital. La suba del dólar hizo que "los precios populares que queríamos poner, cambiando la plata y sin ganar un peso, se convertían en precios de ópera" (Ídem). HUM® seguía construyendo una identidad de sí misma por la cual la cultura estaba por encima de sus intereses económicos. Y era esta posición la que la distinguía de los "integrados-integrados" cuya ecuación era a la inversa, primero estaban los intereses económicos y luego, los culturales.

Más allá de la frustración con el grupo chileno, HUM® siguió vinculada a eventos musicales. En septiembre de 1982, auspició un recital gratuito de Dino Saluzzi y Sixto Palavecino en la Iglesia de Nuestra Señora de la Guarda, contando para la organización con el apoyo de la Municipalidad de Quilmes. El vínculo con esta Municipalidad venía del año anterior cuando organizó el "Primer Encuentro de Historieta y Humor" de la cual participaron varios colaboradores de la revista. En aquel entonces, desde las páginas de HUM® se la elogió como "una de las [Municipalidades] más inquietas –culturalmente hablando- de este traqueteado país" (H nº 67, sep. 1981: 8). Más de un año después y con vistas a la asunción del Dr. Raúl Alfonsín, en noviembre de 1983, HUM® presentó el Segundo Encuentro de Música Nacional que volvía al Estadio Obras. El evento se promocionó con un triunfal: "El Proceso se va con la música a ninguna parte… ¡y lo despedimos en Obras!" (H nº 115, oct. 1983: 13). Los artistas que participaron fueron Los Trovadores, Jorge Marziali, Magdalena León, Markama, Pedro y Pablo, Murga "Por la vuelta"; Miguel Abuelo, Rodolfo Mederos, De los Pueblos, Yabor, Antonio Tarrago Ros y la conducción, estuvo a cargo Miguel Ángel Merellano.

Además del teatro y la música, HUM® también incursionó en el medio radial. A partir de agosto de 1981, en nombre de la revista, Alejandro Dolina condujo un programa en FM Rivadavia en el cual presentaba especiales musicales con intérpretes argentinos acoplados con comentarios de los mismos músicos. Como con todos los demás eventos, HUM® se lo anunciaba a sus lectores en la sección "Nada se pierde". Esperaba que éstos se convirtieran en sus oyentes: "HUM® creció. Y con el crecimiento llegaron proyectos nuevos, aparecieron las ideas insólitas, surgieron las propuestas inesperadas. Así se dio la producción de una obra teatral

y la organización de un encuentro de música. Ahora le llegó el turno a la radio" (H nº 64, ago.1981: 13). En esa emisora, hacía tiempo que Dolina era empleado en el área creativa.; y en 1979, como se vio en el capítulo dos de esta tesis, el relator José María Muñoz había desprestigiado la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) y había proclamado que "Los argentinos somos derechos y humanos y no vamos a permitir esa campaña de difamación contra el país". Sin embargo, en 1981 no fue considerado un problema que HUM® y Muñoz, quien era reiteradamente satirizado en la sección "Pelota", salieran al aire por la misma emisora. También en FM Rivadavia, HUM® apoyó la emisión a cargo de Liliana Daunes y Norberto Talión de unas grabaciones exclusivas realizadas por dicha emisora del recital de Serú Girán en Obras, como contribución a la divulgación de la música nacional de calidad.

El compromiso de los editores de HUM® con la música nacional también se expresó en la incursión de Ediciones de la Urraca en la industria discográfica. Para ello se asoció con la compañía *Phonogram* S.A.I.C/Poligram Discos S.A. Y al anunciarlo, aclaró expresamente que era "No para ganar plata, sino para ayudar a editar buena música" (H nº 90, sep. 1982: 13). El primer lanzamiento de la colección "Encuentro de Música Popular Argentina"[444] consistía en un casete con canciones de Mercedes Sosa y del Cuarteto Zupay; es decir, músicos que habían estado prohibidos y que habían tenido que irse del país debido a la política represiva de la dictadura militar. En efecto, se anunció su lanzamiento con las frases: "HUM® presenta la mejor música que no se escucha por radio" y "La música que cuesta mucho encontrar y muy poco tener" y a continuación agregaban en un guiño de complicidad con sus lectores: "La gente que sabe lo que lee, también sabe lo que escucha" (H nº 91, oct. 1982: 15; H nº 95, nov. 1982: 15). La venta de estas cintas se hacía por orden de pedido a través del correo.

HUM® funcionaba como imán para atraer a un segmento del mercado que se identificaba con la estructura del sentir que se había condensado en la propuesta editorial de la revista y luego, en una posición con propiedades específicas en el campo cultural. HUM® había creado un grupo amplio de pertenencia, primero, comenzó con la comunidad de lectores quienes se sentían gratificados de ser parte del grupo de elegidos que estaba por "encima de la mediocridad general"; luego, esta comunidad se amplió a otros ámbitos culturales como la música, el teatro, etc. Advirtiendo la complicidad que la revista generaba y buscando reforzarla,

[444] Además, se anunciaba que la colección próximamente ofrecería: Tarrago Ros-Jaime Torres, Elis Regina-Jair Rodrigues, César Isella-Patxi Andino, Marcama-Anacrusa, Víctor Heredia- Silvio Rodríguez, Piazzolla-Rivero; Gal Costa- María Bethania; Ella Fitzgerald-Louis Amstrong; Oscar Peterson. Count- Basie; Paco de Lucía-Eduardo Falú; Chico Buarque de Holanda-Caetano Veloso; Pablo Milanés-Carlos Barocela, y otros más. Como se puede ver, la oferta no se circunscribía a la música nacional.

HUM® también ofreció postales con frases ingeniosas o con los personajes de las historietas más emblemáticos para que los lectores regalasen o pegasen en lugares visibles. Y en 1981, dirigido especialmente a los jóvenes, ofreció a sus lectores la posibilidad de adquirir remeras con frases que aludían a la comunidad de "superhombres" que se elevaba por sobre la media, porque "Los lectores de HUM® no sólo usan la cabeza". Las remeras tenían impreso el logotipo de la revista o frases como "Vote HUM®", "Abajo la censura!", "Club de Lectores de HUM®", "Estoy de HUM®", entre otras. HUM® se hacía visible, se imponía en la vida cotidiana de la sociedad argentina a través de estas estrategias que sacaban provecho y promovían la identificación que generaba la revista. Estos recursos se basaban en las cartas que les llegaban a través del correo, allí los lectores narraban la complicidad que fue generando entre ellos. Ir por la calle con un ejemplar de HUM® bajo el brazo, leer la revista en espacios públicos como el subte, el tren o el colectivo o que la revista estuviera en las salas de espera de los consultorios médicos, fueron prácticas que provocaron sentimientos de pertenencia y distinción entre sus lectores. Y las remeras se sumaban a reforzar la sensación de ser parte de la selecta comunidad.

CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas se han abordado desde la sociología de la cultura las relaciones entre cultura y política bajo la última dictadura militar argentina a partir de la experiencia de un artefacto cultural particular como fue la revista HUM®. La propuesta de prestar atención a las grietas, resquebrajamientos y contradicciones del régimen militar y a lo que allí se gestó permitió poner en tela de juicio las interpretaciones dicotómicas de la relación entre las producciones culturales y la dictadura por las cuales las primeras son consideradas cómplices y obsecuentes si fueron masivas, o expresión de resistencia si fueron *underground*. Bajo la última dictadura militar argentina, el año 1978 significó una primera distensión de sus mecanismos represivos que habilitó ciertos resquicios por donde se filtró HUM®, una nueva publicación satírica de Andrés Cascioli. Sin tener de antemano el propósito de ser una publicación opositora al régimen, HUM® devino en tal. En cambio, sí había sido concebida para ser un producto cultural dispuesto a conquistar al público masivo y jugar según la lógica del mercado y las reglas establecidas en el campo editorial de la prensa gráfica. Su género, el humor gráfico, y su carácter de publicación independiente, esto es, no tener una gran casa editorial por detrás, la ubicaron en las periferias del mercado y de los campos de la gran producción periodística y cultural.

En 1978, estos espacios sociales atravesaban una profunda crisis por la violenta pérdida de su autonomía producto de la intromisión del poder político durante el gobierno peronista y, especialmente, a partir de la instauración de la dictadura militar. La acción represiva de la dictadura militar procuró clausurar el espacio público y político. A partir de ejercer un férreo control y aniquilar a las opciones que las culturas "rebelde" y "moderna" ofrecían y a toda voz disidente, redujo los campos a una única opción dominante, la "cultura comercial", conformada por los agentes y manifestaciones culturales y periodísticas, oficiales y oficialistas. Asimismo, la dictadura trastocó las reglas de juego para acceder a las posiciones dominantes del campo con lo cual estar ubicado en el cruce singular entre masividad y marginalidad cobró nuevos significados. Y HUM® dio cuenta de ello al mostrarse dispuesta a explorar y explotar dichas fronteras.

Desde esa posición marginal y lejos de ponerse a la vanguardia de la crítica y la oposición a la dictadura militar, HUM® comenzó lenta, tímida pero persistentemente a ensanchar las grietas de la coraza del Proceso. Entre 1978 y 1983, HUM® pasó de ser una

revista de humor gráfico a secas a ser una revista seria y política de humor, conquistó el mercado editorial con ventas anuales siempre en ascenso (a diferencia de gran parte de la prensa periódica); y reforzó su presencia en el campo con publicaciones satélite y con actividades extra-editoriales. La revista se constituyó en un espacio representativo de la polifonía social conculcada, de la posibilidad de disentir, prohibida en ámbitos más amplios de la vida social argentina. Si la dictadura militar intentaba sistemática y autoritariamente clausurar el espacio público y silenciar la polifonía social, HUM® con su política editorial oponía soterrada resistencia a partir de ofrecer a los lectores, de manera implícita, una muestra de la convivencia pacífica –aunque no sin tensiones– de puntos de vista diferentes, diversos y contradictorios en un mismo espacio (la revista).

HUM® logró exitosamente desplazarse desde los márgenes al centro de los campos de la gran producción cultural y mediática y ocupar allí un lugar central entre las estrategias de oposición a la dictadura militar de la clase media argentina. La clausura del campo político por parte de la dictadura militar llevó a la politización de otros campos sociales, como el cultural. Fue en ese contexto que se produjo la transformación de HUM® en una revista política que combinaba la risa con la reflexión "seria". La mutación consistió en un largo proceso marcado por luchas por la hegemonía desplegadas de modo simultáneo en dos frentes analíticamente separados como eran: por un lado, el cultural y mediático y por, otro el político. A su vez, en cada uno de estos frentes, HUM® participó en luchas simbólicas específicas relativas a los subcampos de intervención. Esta tesis dio cuenta del devenir de dichas confrontaciones a partir del análisis sincrónico y diacrónico de los campos en los cuales HUM® intervino, de quienes eran sus contrincantes, del capital simbólico que puso en juego, de las estrategias de distinción que desplegó y los resultados de las mismas. A lo largo de estas luchas, HUM® fue articulando frustraciones, nuevas expectativas, percepciones, valores y significados aún poco sistematizados que dieron lugar a una nueva estructura del sentir, la "integrada-apocalíptica". HUM® comenzó a reunir a su alrededor a los emigrados que representaban el fin de la adhesión, ya fuera como lectores, como colaboradores y parte del equipo de redacción o como entrevistados en la sección reportajes. En otras palabras, se constituyó en una publicación migrante, en ella se alojó, siguiendo la metáfora de De Certeau, el sentido exiliado de las instituciones y los proyectos fundacionales del Proceso.

La nueva sensibilidad que había comenzado a estructurarse también se expresó en otras experiencias culturales contemporáneas con las cuales HUM® procuró establecer algún tipo de vínculo y su editorial, Ediciones de la Urraca intentó interpelar a través de nuevos emprendimientos editoriales. Con el tiempo y gracias a la acción de HUM® –pero no sólo de

ella–, esta nueva sensibilidad se terminó objetivando en una nueva posición en el campo cultural y mediático, que se diferenciaba y se presentaba como una alternativa a las ya establecidas. La estructura del campo se restablecía después de años de haber sido violentada. En ella HUM® ocupó un lugar estratégico como difusora de esas nuevas experiencias y como parte de las mismas. Una distención en los mecanismos represivos en 1981, cuando el Proceso veía "naufragar" sus proyectos refundacionales más ambiciosos, favoreció tal consolidación.

En el campo de la gran producción cultural y mediática HUM® disputó, en primer lugar, una lucha que es específica del mundo de la prensa de humor gráfico y del campo del humor y la historieta. Hacia 1978 este ámbito de la cultura estaba atravesando una severa crisis. Al empeoramiento en las condiciones de producción se sumó la escasa gravitación que las revistas humorísticas existentes tenían en el mercado. No eran tiempos para reírse o la risa que se promovía no pudo o no supo encontrar lectores cómplices. Era un gran desafío lanzar una nueva publicación. Además del riesgo físico personal y escapar a la censura, había que conquistar a los lectores. Cascioli puso en juego el capital simbólico conquistado en sus experiencias previas desarrolladas en *Satiricón*, *Chaupinela* y brevemente, en *El Ratón de Occidente* como editor y caricaturista para hacerse lugar en el campo. También contribuyó al éxito de la revista y a la conquista de una posición hegemónica en el campo del humor gráfico, la capacidad de Cascioli para convocar a los mejores humoristas e historietistas del país y su gran instinto para ver talento en principiantes o en personas sin reconocida experiencia.

HUM® llevo adelante una constante reivindicación de la profesión del humorista en sus páginas y más allá de éstas. Y procuró restablecer las redes que habían caracterizado a la profesión y que, desde el golpe de Estado, estaban quebradas. Aunque HUM® no generó importantes innovaciones al género, fue de vital importancia su contribución a la reactivación y actualización de la larga y rica tradición de humor gráfico nacional. La inserción del grupo de humoristas e historietistas que confluía en HUM® en las redes nacionales y, luego, internacionales de este campo específico, significó para la revista la ocupación de una posición hegemónica en el campo del humor gráfico convirtiéndose en un espacio consagratorio. Esta centralidad se forjó y acompañó también por el reconocimiento constante que HUM® recibió de los lectores y de sus pares, sumado el premio internacional que recibió en Italia en 1983.

A su vez, estas redes y la presencia pública de los colaboradores de la revista, en particular en el momento inicial de la revista, le permitió estrechar la relación con los lectores a la vez que funcionó como una suerte de reaseguro frente a cualquier amenaza que pudieran sufrir individual como colectivamente. La tradición de humor gráfico fue para la revista de Cascioli una base de apoyo sobre la cual erigió sus críticas y desde la cual restó títulos de

autoridad y dignidad a quienes se autoarrogaban dichas credenciales. La identidad de humorista fue el escudo en el cual buscó, hasta 1981 cuando se definió como "ni oficialistas ni antioficialistas: humoristas", ampararse en sus incursiones en los campos político, económico y social. Sin embargo, no siempre salió indemne. HUM® debió enfrentarse a amenazas y cuestionamientos que la confrontaron con los límites de la representación humorística y con la censura.

Los humoristas, historietistas y periodistas que colaboraron con HUM® tuvieron en común ser grandes hacedores de metáforas y saber jugar con el repertorio iconográfico y textual de la cultura popular y masiva. Estos remitían a un imaginario común conformado por un repertorio visual y textual familiar para los argentinos y oficialmente autorizado en aquellos años. Así, resignificaron en clave política y social palabras, gestos y símbolos asociados, por un lado, a la cultura popular y masiva que formaba parte de la cotidianeidad de los lectores y por otro, a las personalidades públicas -civiles y militares- cuyas imágenes y discursos circulaban por los medios de comunicación. HUM® representaba la habilidad de hacer uso furtivo de lo dado para construir algo inédito que era reinscrito en nuevas tramas de sentido.

En un juego de ensayo y error más que producto de un plan preestablecido, HUM® construyó su contrato de lectura y las estrategias de distinción que le permitieron diferenciarse sus contemporáneas *Tía Vicenta*, *Hortensia* y *Rico Tipo* y de sus predecesoras, en particular, *Satiricón* que había sido el antecedente más exitoso. En efecto, HUM® significó a mediano plazo y terrorismo de Estado mediante, la domesticación de la propuesta irreverente y sin límites de aquella. HUM® sí los tenía y los exhibió con un fuerte carácter moralista a la vez que exponía su compromiso político asumiendo una posición de cordura y seriedad pero sin caer en la solemnidad. Las humoradas, las historietas y las caricaturas, como también las notas escritas, fueron seleccionadas a los fines de apuntalar el contrato de lectura y las luchas por la representación que HUM® llevó adelante. Es así que uno puede encontrar caricaturas o *cartoons* similares o con una risa más potente y audaz a los de HUM® en otras revistas. Sin embargo, es su inclusión en el pacto de lectura específico que HUM® construyó donde adquieren, en conjunto, máxima potencia y eficacia.

La habilidad de Cascioli y su gente fue ubicar a la cultura y a lo cómico en un lugar políticamente central entre las estrategias de lucha y oposición a la dictadura militar por el carácter híbrido del género humorístico. En HUM® lo cómico tuvo un papel central entre las estrategias de oposición, fue utilizado principalmente como un arma contra sus enemigos. Sus diversos recursos y mecanismos abrieron un juego marcado por la ambigüedad, la provocación y la cohesión, traducida ésta en complicidad entre quienes los producían y consumían. La risa

se convirtió en un resquicio estratégico bajo las condiciones sociopolíticas de la dictadura marcadas por el imperio del terror, la censura, la autocensura, el miedo y los intentos de clausura de la esfera pública y privatización de la vida social. De hecho, amparados en el hecho de hacer humor comenzaron a circular por la misma revista representaciones textuales "serias" ofrecidas por sus columnistas y en sus editoriales.

A diferencia de las otras publicaciones de humor gráfico, HUM® se caracterizó por desbordar dicho género e incluso por desbordar sus propios límites materiales. Este desplazamiento la llevó a disputar un lugar en el campo más amplio de la cultura y los medios de comunicación masivos. En este caso, también sobresalió por su peculiar contrato de lectura que combinaba, en aparente paradoja, seriedad y risa en textos e imágenes. El contrato de lectura que HUM® construyó y su habilidad y eficacia para modificarlo en sintonía con el humor colectivo explican parte del éxito de la revista. Otra parte de la explicación se encuentra en el modo en que en ella se representó a la sociedad argentina y a la dictadura militar. En las representaciones publicadas y difundidas por HUM®, el proyecto *constructivo-productivo* y el proyecto *destructivo* del Proceso fueron criticados, desacralizados, ridiculizados y, así, problematizados. A través de las representaciones cómicas y "serias" de ambos proyectos procesistas, HUM® desacralizó y le faltó el respeto a lo establecido y permitido y a sus principales responsables –civiles y militares– a la vez que ofreció a los lectores una instancia para reírse de sí mismos, entendido esto como un acto de superioridad que implicaba cierta invulnerabilidad al displacer o sufrimiento que la realidad generaba. El humor se tornaba liberador a la vez que rebelde, desdibujando las fronteras que separaban a los hombres del poder de "los otros" como así también aquellas que delimitaban lo decible, lo pensable y lo representable que el Proceso estaba empecinado en imponer. El aumento constante en las ventas de la revista como así también de las cartas de lectores que la revista recibía eran indicadores de la aceptación de la propuesta de la revista por parte de la sociedad.

A través del correo de lectores, HUM® mantuvo un diálogo con éstos que se podía traducir en cambios de rumbo para la revista a la vez que fortalecía el sentido de pertenencia a una comunidad de sentido y de lectores en permanente ampliación. Efectivamente, el trabajo sobre ese diálogo que hacían los realizadores de HUM® se tradujo en más ventas y más páginas editadas por número. El correo de lectores y la sección de reportajes fueron los espacios privilegiados para esta ampliación de la polifonía social al interior de la revista. El correo de lectores permitió establecer un diálogo entre los lectores y entre éstos y los realizadores de la revista que, en algunos casos, llegó a producir cambios en el rumbo de ésta. El crecimiento constante de la revista, especialmente, de su tirada pero también en la cantidad de páginas

editadas por número se articulaba con la profundización de dicho diálogo. Los lectores eran la principal fuente de legitimidad y de sustento económico para la revista.

En las representaciones quedó plasmada la lucha por la hegemonía que HUM® le disputó al Proceso y a sus aliados. En ellas cobró forma disputa entre dos estructuras del sentir la "integrada" y la "apocalíptica" que primero se definieron en el plano estrictamente cultural y luego, debido a la politización de la revista, definieron la confrontación en este campo también. Estas confrontaciones concernieron a las cuatro grandes esferas de la vida social: la economía, la cultura, la política y la seguridad. En la primera etapa de HUM®, se definieron de modo explícito la lucha en los ámbitos económico y cultural mientras las relativas a los otros dos aspectos se expresaron de modo sesgado e indirecto a partir del uso de alegorías, metáforas y otras estrategias de camuflaje dadas las condiciones sociales de producción, difusión y recepción de las mismas. Desde su primer número, HUM® denunció, desenmascaró y se opuso a uno de los proyectos de mayor envergadura del Proceso, el económico que Martínez de Hoz estaba imponiendo por la fuerza y de modo autoritario. La lucha por evitar la mutación de la economía nacional en un sentido liberal basado en la economía financiera y el capital extranjero fue constante. Desde HUM® se defendió militantemente, con discursos, imágenes y con hechos concretos, el modelo desarrollista, basado en la industria y el trabajo nacional, el mercado interno y la intervención del Estado como regulador de la economía. Ella misma era producto del trabajo y de la industria gráfica nacional.

En el campo cultural, HUM® rechazó y satirizó la censura, manifestándose a favor de la libertad de expresión, la tolerancia y disenso. También en este caso, ella construyó una imagen de sí misma como un espacio con aquellas últimas características. Y no dudó, cuando lo consideró necesario, reclamarle a los lectores y a sus detractores, tolerancia y respeto por las opiniones distintas. En el plano de la cultura, el problema de la censura se combinaba con el de la "mediocridad cultural", para decirlo en los términos en que HUM® definió a la producción cultural de los "integrados-integrados" bajo el Proceso. A lo largo de los cinco años insistentemente denunció esta tipo de manifestaciones culturales y a sus responsables, que eran principalmente civiles más que militares. Al mismo tiempo, se ofreció ella misma – y sus demás producciones satélite- como alternativa a la "mediocridad" al reivindicar la libertad, inteligencia y la creatividad.

El tercer enfrentamiento que HUM® llevó contra la dictadura fue el de la vida contra la muerte. HUM® se definió contra cualquier tipo de violencia política. Desde sus inicios y de un modo indirecto y sesgado, apelando a metáforas visuales de gran impacto visual denunció el proyecto destructivo de las Fuerzas Armadas. Nunca estuvo de acuerdo con los métodos de la

lucha armada a los cuales definió como "terrorismo de izquierda". Tampoco le concedió mucho espacio a ese tipo de "terrorismo", salvo cuando consideró necesaria aclaración. Su principal enemigo era el "terrorismo de derecha" y el "terrorismo de Estado. Pese a las amenazas y el riesgo físico que corrían sus editores y colaboradores, HUM® denunció el accionar clandestino e ilegal de las "patotas" y grupos paramilitares como así también la represión abierta. Cerca del final de la dictadura, reclamó con insistencia el fin de la impunidad de estos grupos y su juicio y castigo, aclarando expresamente evitar cualquier tipo de revanchismo.

Por último, el enfrentamiento político entre dictadura y democracia. También desde sus inicios HUM® criticó y satirizó el autoritarismo, sin embargo, fue la crisis del Proceso que derivó en la caída de Viola y el asenso del sector "duro" de las Fuerzas Armadas al poder cuando se explicitó esta lucha y se definieron tajantemente los bandos opuestos: civiles y militares. El colapso del Proceso después de la Guerra de Malvinas puso en primer plano este conflicto, quedando los demás subsumidos a él, mas por eso perdieron relevancia. HUM® hizo un intenso trabajo por socavar la legitimidad histórica que tenían las Fuerzas Armadas como actores políticos y contribuyó a fortalecer a los históricamente débiles partidos políticos. HUM® se esforzó por tornar hegemónica la opción democrática la cual fue concebida en sus términos más estrictamente políticos definidos por el liberalismo político y en términos más generales como modo de vida. Ésta se convirtió en la única alternativa frente a la opción vigente, la dictatorial y frente a la opción ya en retirada: la revolucionaria.

En estas contiendas simbólicas, HUM® construyó códigos sociales y definió umbrales de sensibilidad compartidos, si bien no estuvo a la vanguardia de la crítica y la denuncia. En la tesis se dio cuenta del campo simbólico que rodeaba a la revista. La crítica al proyecto económico de Martínez de Hoz era bastante general y provenía de distintos lugares, incluso, desde el interior de las Fuerzas Armadas. La posición de HUM® no era una novedad aunque sí tenía un efecto especial la risa mordaz que provocaba. Algo similar ocurrió con la crítica a la censura y a la mediocridad. El sentimiento de hartazgo que generó la pobre oferta cultural del Proceso comenzó a hacerse escuchar en 1979 y María Elena Walsh fue la primera en hacerse oír. Ella y el censor Tato abrieron una grieta que HUM® agrandó al seguirla explorando por su cuenta. En cuanto al tema de la violencia y el problema de los desaparecidos y las violaciones a los derechos humanos, sucedió otro tanto. A las referencias sesgadas que se mencionaron antes, siguió una fuerte condena a la violencia estatal y paraestatal. La adhesión a los reclamos por los desaparecidos se llevó a cabo, primero, por fuera de la revista firmando las solicitadas de los organismos de derechos humanos y de los familiares de las víctimas. Recién en la segunda mitad de 1982, el tema y el reclamo apareció con fuerza en HUM®. Finalmente, la

lucha contra la dictadura fue, con el tiempo, cobrando forma específica. De una primera crítica general al autoritarismo, se pasó a un fuerte repudio hacia las Fuerzas Armadas como sujeto político legítimo. Asimismo, los partidos políticos que inicialmente fueron también blanco de la sátira y la crítica fueron reivindicados. En HUM® quedó plasmada la construcción de la democracia como la mejor alternativa de orden posible, en oposición explícita de la dictadura e implícita, de la revolución.

El análisis de las representaciones, los discursos y las imágenes publicados en la revista permitió dar cuenta de la moderación de muchas de sus posturas. Remarcar este aspecto en HUM® es central porque su resistencia y oposición a la dictadura tiene que ver más con su coherencia y su no complacencia que con el nivel de vanguardia de su ideas o no. Y es precisamente ese carácter no vanguardista sino más bien moderado y de gradual progresión lo que le permitió acompañar la sensibilidad social. HUM® no se puso por delante ni por arriba de sus lectores a diferencia, por un lado, de las Fuerzas Armadas que se creían "ciudadanos de primera", se ubicaban por encima de la Constitución Nacional y así del "pueblo"; y por otro, de las vanguardias intelectuales como era el caso Ernesto Sabato, entre otros. Sino que trató de ubicarse como un par con respecto a sus lectores y los acompañó en el largo proceso de migración de la credibilidad en el Proceso y en las Fuerzas Armadas. En HUM® quedó plasmado el exilio del sentido y HUM® fue una de las instituciones que lo acogió. La no complacencia de HUM® fue central para que ésta reciba la legitimidad y la credibilidad de los emigrados. Este aspecto la diferenció de otros medios del campo de la gran producción cultural y mediática. Fue el despliegue coherente de su posicionamiento con respecto a las luchas llevadas adelante en las cuatro esferas antes señaladas las que hicieron de HUM® un espacio crítico y de resistencia bajo la dictadura militar.

HUM® fue censurada en menos ocasiones que sus antecesoras, uno de sus números fue secuestrado pero no la dictadura no la clausuró como Isabel Perón había hecho con *Satiricón* y *Chaupinela*. HUM® escapó a esta censura legal como así también a aquellas formas ilegales y siniestras que trágicamente se habían hecho habituales bajo el Proceso. La revista y algunos de sus colaboradores, en particular, Enrique Vázquez fueron amenazados de muerta en numerosas ocasiones pero éstas nunca se concretaron. Responder de modo tajante a por qué HUM® sobrevivió es casi imposible. Una de mis hipótesis, además de reconocer el trabajo de entrelíneas y metáforas visuales y textuales de los humoristas y periodistas, es que HUM® sobrevivió porque supo aprovechar con gran lucidez las crecientes disputas al interior de las Fuerzas Armadas. De modo involuntario, HUM® se terminó filtrando en la interna del Proceso y sin buscarlo terminó recibiendo el apoyo de autoridades militares y civiles que si bien eran

también blanco de su sátira, se beneficiaban y seguramente se relamían al ver a sus enemigos víctimas de las plumas de Cascioli y compañía. Como se vio, HUM® pudo alternar la sátira y la crítica e incluso, el silencio para sacar provecho de unos militares que cada vez se toleraban menos entre sí.

En la lucha por la hegemonía hubo otras cuestiones que contribuyeron a su éxito y consagración. HUM® supo aprovechar los espacios abiertos por los militares y por otros sujetos sociales, políticos y culturales relevantes y más autorizados que ella para, por un lado, cuestionar y obstaculizar los proyectos fundacionales que las Fuerzas Armadas y sus aliados civiles intentaban imponer; y por otro, filtrar nuevos sentidos y horizontes de posibilidad que se distinguían de los ofrecidos por el Proceso. Con una aguda percepción sobre la coyuntura social y política, HUM® articuló la estructura del sentir: la "integrada-apocalíptica" cuyos antecedentes remitían a principios de la década del setenta cuando se había exaltado el cambio urgente de las estructuras sociales. Pero, terrorismo de Estado mediante, partía de la derrota de la misma. La nueva estructura del sentir se caracterizó por el abandono de las utopías sesentistas y por empezar a pensar en el "después" de la dictadura militar. En este aspecto, también se distanciaba de la propuesta más condescendiente de *El Ratón de Occidente*. A partir de preocuparse por el orden más que por el cambio, HUM® se convirtió y se definió como un espacio de crítica cultural y política.

HUM® encontró en la disputa con el régimen y sus socios como así también con sectores de la clase media y la burguesía nacional ávidos en "acomodarse" con el Proceso, un espacio vacante y fértil para desplegarse y sumar capital simbólico. En muchos casos, situó al conflicto en el orden moral, lo cual le permitió a HUM® confrontar con los valores promovidos por las Fuerzas Armadas y erosionar sus intentos por pasar de la dominación a la hegemonía en la instauración de un nuevo orden societal. Exponer y desacreditar los comportamientos acomodaticios, frívolos, autoritarios y sin compromiso de importantes personalidades públicas, de amplios sectores de clase media y la burguesía nacional a través de la sátira social y la ironía contribuyó con su condena simbólica. Para la confrontación, la revista de Cascioli interpeló a un lector enunciativo (ideal) de clase media, de unos treinta o cuarenta años, casado y con hijos, urbano, moderno y culto a partir de invocar la seriedad –explotando precisamente la paradoja de ser una revista destinada a provocar la risa–, el compromiso, la inteligencia, la honestidad y la buena conciencia. Desde esa posición enunciativa, HUM® no se rió de sí misma sino de sus enemigos a partir de apelar a la sátira y a la ironía como armas privilegiadas. A partir de estos códigos y recursos, HUM® conquistó al público y a sus pares del campo cultural y mediático.

La clase media identificada con aquellos valores encontró en HUM® un espacio receptivo y comprensivo con el paulatino proceso social de extrañamiento y de pérdida de la credibilidad que estaba llevando a cabo con respecto a la propuesta de orden del Proceso. En otras palabras, más que convencer HUM® se convirtió en un espacio de acogimiento a los ya convencidos, a los exiliados según la definición de De Certeau. HUM® concibió a la risa como un "acto de percepción" del mundo que le permitió a su comunidad de lectores profundizar aquel proceso de migración del sentido al habilitar la desnaturalización de la realidad y presentar lo familiar como no familiar. De este modo, contribuyó a socavar los valores, los modos de ver y entender el mundo que los militares y sus aliados civiles querían imponer.

Después del golpe de Estado, del terrorismo de Estado, del Campeonato Mundial de Fútbol, de la "Plata dulce" y de la Guerra de Malvinas; la clase media encontró en HUM® una risa redentora. HUM® le demostró a esa clase media que con inteligencia, cordura y gracia –lo único que le quedaba–, se podía salvar, esto es, se podía pensar a sí misma para "después" de la dictadura. Este movimiento y la migración del sentido que lo acompañó tenían una dimensión apolítica que partía de reconocer al estado de cosas como, en lo inmediato, inalterable. HUM® les ofreció una risa salvadora que les permitía purgar sus culpas y superar definitivamente la "caída" (o el pacto, según Enrique Vázquez) que había sido tolerar o consentir, con mayor o menor entusiasmo, el golpe de Estado, la violencia represiva ilegal y clandestina, la euforia mundialista, la "plata dulce" y la guerra de Malvinas.

La risa redentora, según Peter Berger (1998), es aquella que ofrece otro mundo, un orden de cosas distinto al vigente. Ese "otro mundo" que presenta lo cómico se caracteriza, como explica Berger, por ser una huida de la realidad y por no generar dolor, debido a que lo cómico tiene la capacidad de neutralizar transitoriamente las realidades dolorosas. En HUM® ese "otro mundo", esa otra realidad, se basaba en los valores de la libertad, la tolerancia, la igualdad, la democracia, la honestidad, la justicia, el trabajo digno, la sensatez, la seriedad mas no la solemnidad. Esta propuesta de orden se presentaba como contraria a la ofrecida por el Proceso, caracterizada como autoritaria, violenta, desigual, excluyente y conservadora. Para HUM®, el avance del Proceso en el sentido de su propuesta significó la catástrofe el el Apocalipsis sobre el cual había que elevarse. HUM® articuló de modo eficaz esa risa salvadora con la proposición apocalíptica, es decir, con la idea que se estaba frente a la catástrofe pero aún había un resquicio por el cual salvarse. Ambas tienen en común la capacidad de generar consuelo. En definitiva, fue la risa la que le permitió a la "reducida" comunidad de lectores de HUM®, los "superhombres" según Eco (1968), elevarse por encima de la mediocridad y la banalidad. A través de la cohesión y la identificación alcanzada por la risa, HUM® fue logrando que sectores

cada vez más amplios de la clase media se sintieran nuevamente comprometidos con la realidad circundante, a pesar del miedo y la apoliticidad generados por el Proceso. El compromiso que se creaba no era desde un lugar utópico como había sido desde los primeros años sesenta sino más bien desde la cordura y con la moral restituida. Es en este sentido, que HUM® se diferenció de *Satiricón*, la cual se había caracterizado por la trasgresión y la irreverencia.

No obstante, el compromiso no sólo era con respecto a la construcción de un orden futuro sino con las luchas simbólicas y materiales presentes que había que disputar contra el Proceso y sus aliados. HUM® le permitió a sus lectores participar y sentirse parte activa de dichas contiendas, reforzando su capacidad redentora. De este modo, HUM® le ofreció al sector de la clase media argentina dispuesto a reasumir el compromiso tras la derrota y el fin de las utopías, una risa crítica, apocalíptica y redentora que le permitió transitar el paulatino proceso social de extrañamiento y de pérdida de credibilidad con respecto a la propuesta de orden de las Fuerzas Armadas y de éstas en tanto actor político legítimo.

En diciembre de 1983, se produjo el retorno de la democracia. El 10 de diciembre asumió el radical Raúl Alfonsín, con quien la línea editorial de la revista había coincido en cuanto a la propuesta política. "¡Ganamos, doctor!" había exclamado HUM®, los militares se abandonaban el poder pero por delante había un gran desafío no sólo que el flamante presidente cumpla sus promesas electorales sino fortalecer la naciente democracia para que la consigna "Nunca Más" que había emergido desde los organismos de derechos humanos se imponga. Para HUM® la nueva coyuntura era quizás más desafiante, después su irrupción había tenido en el poder a un claro enemigo, cómo posicionarse cuando en el poder estaba detentado por alguien a quien se consideraba un "apocalíptico". En democracia, ¿habría "apocalípticos"? o ¿qué significaba ser uno en la nueva coyuntura? En fin, HUM® había colocando a la cultura en un lugar políticamente central entre las estrategias de lucha y oposición a la dictadura militar, una vez que se restituía la política y el espacio público ¿qué lugar le cabía a la risa?

Por delante queda indagar en qué pasó con HUM® en democracia. Si bien es sabido que a partir del retorno al Estado de derecho fue perdiendo la gravitación en el mercado y en el campo cultural y mediático; logró sobrevivir a lo largo de quince años. No será mía esa tarea, por lo menos en lo inmediato, sino que también considero interesante y relevante avanzar sobre un registro regional e indagar en otros países del Cono Sur, en particular, en Brasil donde también hubo publicaciones de humor gráfico que surgieron bajo dictaduras militares y fueron opositoras a éstas. ¿Habrá cumplido allí la risa una función similar a la que cumplió HUM® en la Argentina? ¿Qué características habrá asumido la relación entre cultura y política en estos otros países?

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía sobre cultura y prensa en Argentina

AA.VV. (1987): *Ficción y Política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza Editorial/ Institute for the Study of Ideologies & Literature, University of Minnesota.

AAVV (2006): *Medios, comunicación y dictadura*, en www.mediosydictadura.com.ar

Alabarces, Pablo (2002): "El Campeón Mundial del Terror" en *Fútbol y patria. El fútbol y las narrativas de la nación en la Argentina*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Alabarces, Pablo (1993): *Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue.

Altamirano, Carlos (1986): "El intelectual en la represión y en la democracia", Revista *Punto de Vista* Año IX, Nº 28, noviembre, Buenos Aires.

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo (1980): "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos" en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia.* Buenos Aires: Ariel. También publicado en Revista *Hispanoamérica* Nº 25-26, 1980.

Andujar, Andrea, Débora D`Antonio, Fernanda Gil Lozano, Karin Grammático y María Laura Rosa (comp.) (2009): *De minifaldas, militancias y revoluciones, Exploraciones sobre los 70 en la Argentina.* Buenos Aires: Luxemburg.

Avellaneda, Andrés (1986): *Censura, Autoritarismo y Cultura: Argentina 1960-1983/1*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Blaustein Eduardo (1998): "Decíamos ayer" en Blaustein E. y Martín Zubieta: *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*. Buenos Aires: Colihue.

Blaustein Eduardo y Martín Zubieta (1998): *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*. Buenos Aires: Colihue.

Borrelli, Marcelo (2010): *El diario Clarín frente a la política económica de Martínez de Hoz (1976-1981)*. Buenos Aires: Tesis Doctoral, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Inédita.

Borrelli, Marcelo (2008): *El diario de Massera. Historia y política editorial de* Convicción*: la prensa del 'Proceso'*. Buenos Aires: Koyatún Editorial.

Bosetti, Oscar (2003): *Radiofonías. Palabras y sonidos de largo alcance*. Buenos Aires: Colihue.

Burucúa, José E. (1999) (dir.): *Arte, Sociedad y Política*, Tomo II. Nueva Historia Argentina. Buenos Aires: Sudamericana.

Carnevale, Susana (1999): *La patria periodística.* Buenos Aires: Colihue.

Corbatta, Jorgelina (1999): *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina*, Buenos Aires: Corregidor.

Cox, David (2002): *En honor a la verdad. Memorias desde el exilio de Robert Cox.* Buenos Aires: Colihue.

Dearriba, Alberto (1998): "Prisioneros del silencio. Julián Delgado/El Cronista Comercial" en Blaustein Eduardo y Martín Zubieta: *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*. Buenos Aires: Colihue.

De Diego, José L. (2001) *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Ediciones Al Margen.

Delgado, Ariel (2003): "24/03/1976, 3:21 AM" en La Tribu: *Medios y dictadura. Comunicación, poder y resistencia 1976-2001*. Buenos Aires: Ediciones La Tribu.

Devoto, Fernando y Marta Madero (dir.) (1999): *Historia de la vida privada en la Argentina, La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad.* Buenos Aires: Taurus.

Díaz, César Luis (2010): *Nos/otros y la violencia política 1974-1982. El Herald, La Prensa y El Día.* La Plata: Ediciones Al Margen.

Díaz, César Luis (2007): "La batalla editorial de *La Nación*: de la tribuna doctrinaria al pragmatismo político (1976-1979)", *XI Jornadas Interescuelas/ Departamentos de Historia*, 19 a 21 de septiembre, Tucumán.

Díaz, César Luis (2002): *La cuesta regresiva. La construcción periodística del golpe de Estado de 1976*. Buenos Aires: Ediciones La Crujía.

Dosa, Marcelo; Comolli, Mariana; Santana, Martín y Silvina Dadazo (2003): "1976-1977: El discurso mediático en la construcción de la hegemonía política. Las revistas *Gente* y *Somos*" en La Tribu: *Medios y dictadura. Comunicación, poder y resistencia 1976-2001*. Buenos Aires: Ediciones La Tribu.

Esquivada, Gabriela (2010): *Noticias de los Montoneros. La historia del diario que no pudo anunciar la revolución.* Buenos Aires: Sudamericana.

España, Claudio (dir.) (1994): *Cine argentino en democracia, 1983- 1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Ford, Aníbal, Rivera, Jorge y Eduardo Romano (1985): *Medios de Comunicación y cultura popular.* Buenos Aires: Legasa.

Franco, Marina (2008): "Notas para una historia de la violencia en Argentina: una mirada desde los discursos del período 1973-1976" en Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En línea], Debates, Puesto en línea el 15 octubre 2008. URL: http://nuevomundo.revues.org/index43062.html

Franco, Marina (2005): "Derechos humanos, política y fútbol" en *Entrepasados*. Revista de historia Año XIV, Nº 28, pp.27-45.

Getino, Octavio (1990): *Cine latinoamericano: economía y nuevas tecnologías*. México D.F., Editorial Trillas.

Gilbert, Abel y Miguel Vitagliano (1998): *El terror y la gloria. La vida, el fútbol y la política en la argentina del Mundial 78*. Buenos Aires: Norma.

Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Graham- Yoll, Andrew (1999): *Memoria del miedo.* Buenos Aires: Editorial de Belgrano.

Gregorich, Luis (1988): "Literatura. Una descripción del campo: narrativa, periodismo, ideología" en Sosnowski, Saúl (comp.): *Represión y Reconstrucción del una cultura: El caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba.

Grimberg, Mabel (ed.) (2006): *Franco Venturi Homenaje*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.

Guarini, Carmen (2003): "El cine en la dictadura: evasión, censura y exilio" en La Tribu: *Medios y dictadura. Comunicación, poder y resistencia 1976-2001*. Buenos Aires: Ediciones La Tribu.

Guitelman, Paula (2006): *La infancia en dictadura. Modernidad y conservadurismo en el mundo de Billiken.* Buenos Aires: Prometeo Libros.

Imperatore, Adriana (1999): "Voces, prácticas y apropiaciones de lo popular en la ficción de Walsh", en Zubieta, Ana M. (comp.): *Letrados iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en la literatura*. Buenos Aires: Eudeba.

Invernizzi, Hernán y Gociol, Judith (2002): *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar.* Buenos Aires: Eudeba.

Itkin, Silvia (2006): "Años de oro, años de barro" en Ulanosvsky, Carlos, Itkin, Silvia y Pablo Sirven: *Estamos en el aire.* Buenos Aires: Emecé.

Kahan, Emmanuel (2009): "La construcción de íconos en torno a la resistencia dictatorial. El semanario *Nueva Presencia* y la dictadura militar en Argentina, 1977-1983", Bariloche: *XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, octubre de 2009.

Landi, Oscar (1987): *Medios, Transformación cultural y política*. Buenos Aires: Legasa.

La Tribu (2003): *Medios y dictadura. Comunicación, poder y resistencia 1976-2001*. Buenos Aires: Ediciones La Tribu.

Lechner, Norbert [1988] (1995): *Los patios interiores de la democracia. Subjetividad y política.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Lorenz, Federico (2005): "'Recuerden argentinos': por una revisión de la vulgata procesista" en *Entrepasados. Revista de historia*. Año XIV, nº 28, Buenos Aires.

Marimón, Antonio (2004): "La cultura de lo imposible" en Daniel Capardi (ed.): *100 años de plástica en Córdoba. 1904-2004. 100 Artistas- 100 Obras en el Centenario del Diario La Voz del Interior*. Córdoba: La Voz del Interior.

Maceira, Enrique José (2004): *La Prensa que he vivido*. Buenos Aires: Dunken. Versión digital editada por la Academia Nacional de Periodismo (2006) http://www.academiaperiodismo.org.ar/publicaciones/ANP%20MAceira.pdf

Malharro. Martín y Diana López Gijsberts (2003): *La Tipografía de Plomo. Los grandes medios gráficos en la Argentina y su política editorial durante 1976- 1983*. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata.

Mangone, Carlos (1996): "Dictadura, cultura y medios" en Revista *Causas y Azares*, año III, Nº 4, Invierno, pp. 39-46, Buenos Aires.

Marchini, M. Darío (2008): *No toquen. Músicos populares, gobierno y sociedad/Utopía, persecución y listas negras en la Argentina, 1960-1983.* Buenos Aires: Catálogos.

Masiello, Francine (1987): "La Argentina durante el Proceso: Las múltiples resistencias de la cultura" en AA.VV.: *Ficción y Política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza Editorial/ Institute for the Study of Ideologies & Literatura, University of Minnesota.

Medina, Carlos (2007): "El papel de los medios gráficos durante la dictadura: el Semanario *Nueva Presencia*", *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, 19 a 21 de sept., Tucumán.

Mochkofsky, Graciela (2004): *Timermam. El periodista que quiso ser parte del poder (1923-1999)*. Buenos Aires: Sudamericana.

Muraro, Heriberto (1987): "La comunicación masiva durante la dictadura militar y la transición democrática en la Argentina, 1973-1986" en Landi, Oscar (comp.): *Medios, transformación cultural y política.* Buenos Aires: Legasa.

Neilson, James (2001): *En tiempo de oscuridad 1976/9183.* Buenos Aires: Emecé.

Paladino, Diana (1994): "El cine de entretenimiento, una industria de vacaciones" en España, Claudio (dir.): *Cine argentino en democracia, 1983- 1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Panella, Claudio (editor) (2006): *La Prensa y peronismo. De la Revolución Libertadora a Carlos Menem*. La Plata: EPC Medios.

Patiño, Roxana (s/f): "*Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas 1981-1987*" en *Cuadernos de Recienvenido* Nº4. São Paulo: Universidad de São Paulo.

Pietro, Adolfo (2006): *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Pujol, Sergio (2007): "Rebeldes y Modernos. Una cultura de los jóvenes" en James, Daniel (dir.): *Violencia, proscripción y autoritarismo. De la Revolución Libertadora al derrocamiento de María E. M. de Perón (1955-1976)* Tomo 9, Nueva Historia Argentina, Buenos Aires: Sudamericana.

Pujol, Sergio (2005): *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983).* Buenos Aires: Booket- Planeta.

Reggiani, Federico (2005): "Historietas en transición: Representaciones del Terrorismo de Estado durante la apertura democrática" en Rommens, Aarnoud (ed.): *Camouflage comics. Dirty War images*, www.camouflagecomics.com/flash.php

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

Romano, Eduardo (1985): "Breve examen de la historieta" en Ford, Aníbal, Rivera, Jorge y Eduardo Romano: *Medios de Comunicación y Cultura Popular*. Legasa: Buenos Aires.

Romano, Eduardo (2004): *Revolución en la lectura. El discurso periodístico- literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses,* Buenos Aires: Catálogos- El Calafate Editores.

Rommens, Aarnoud (2005): "C de censura: Buscavidas y el 'terror del signo incierto' en *Camouflage comics. Dirty War Images*, www.camouflagecomics.com/flash.php

Ruiz, Fernando (2001): *Las palabras son acciones: historia política y profesional del diario La Opinión, de Jacobo Timerman, 1971-1977*. Buenos Aires: Perfil libros.

Saborido, Jorge (2007): "La prensa católitca y los derechos humanos durante la dictadura (1976-11980). Una aproximación" en *XI Jornadas Interescuelas/ Departamentos de Historia*, 19 al 22 de septiembre, Tucumán.

Saborido, Mercedes y Jorge Saborido (2010): "'Jamás la justicia podrá ser violenta": Esquiú Color y el terrorismo de Estado", V Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente, Universidad Nacional de General Sarmiento, San Miguel, 22 al 25 de junio de 2010.

Saborido, Jorge (2005): "El nacionalismo argentino en los años de plomo: la revista Cabildo y el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983)" en *Anuario de Estudios Americanos,* 62, 1, ene- jun. Sevilla, España. pp.235- 270.

Sarlo, Beatriz (1988): "El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado" en Sosnowski, Saúl (comp.): *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino.* Buenos Aires: Eudeba.

Sarlo, Beatriz (1987): "Política, ideología y figuración literaria" en AA.VV.: *Ficción Política. La narrativa argentina durante el proceso militar.* Buenos Aires: Alianza/Institute for the Study of Ideology & Literatura- University of Minnesota.

Saytta, Sylvia (2000): "El periodismo popular en los años veinte" en Falcón, Ricardo (dir.): *Nueva Historia Argentina. Tomo VI. Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930).* Buenos Aires: Sudamericana.

Saytta, Sylvia (1998): *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos aires: Sudamericana.

Scolaro, Carlos (1999): *Historietas para sobrevivientes. Comic y cultura de masas en los años 80.* Buenos Aires: Colihue.

Sidicaro, Ricardo (1993): *La política mirada desde arriba. Las ideas del diario La Nación. 1909-1989.* Buenos Aires: Sudamericana.

Spinsanti, Romina y Silvana Spadaccini (2006): "Miguel Paulino Tato y Carlos Alberto Pessano: de la crítica cinematográfica a la función público" en VI Jornadas de Estudios e Investigaciones "Artes Visuales y Música" Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Buenos Aires, octubre de 2004.

Sosnowski, Saúl (comp.) (1988): *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino,* Buenos Aires: Eudeba.

Szir, Sandra (2009): "Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en Caras y Caretas (1898-1908)" en Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené, (comps.): *Impresiones Porteñas. Imágenes y palabra en la historia cultural de Buenos Aires.* Buenos Aires: Edhasa.

Szir, Sandra (2004): "Memoria Colectiva y mensaje visual masivo. Experiencia cultural y fotografía en *Caras y Caretas*". *VI Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires.

Terán, Oscar (1993): *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina. 1956-1966*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.

Terriles, Ricardo Abel (2010): *La clausura de una utopía: El Expreso Imaginario.* Tesina de licenciatura, FSOC- UBA. Mimeo.

Ulanovsky, Carlos (2010): *Tato*. Buenos Aires: Emecé

Ulanovsky, Carlos, Merkin, Marta; Panno, Juan José y Gabriela Tijman (2009): *Días de radio (1960-1995).* Buenos Aires: Emecé.

Ulanovsky, Carlos (1997): *Paren las Rotativas. Historia de los grandes diarios, revistas y periodistas argentinos.* Buenos Aires: Espasa.

Varea, Fernando G. (2008): *El cine argentino durante la dictadura militar. 1976/1983*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.

Varela, Mirta (2005): "Los medios de comunicación durante la dictadura: entre la banalidad y la censura" en Rommens, Aarnoud (ed.): *Camouflage comics. Dirty War Images*, www.camouflagecomics.com/flash.php

Varela, Mirta (2001): "Los Medios de Comunicación durante la Dictadura: Silencio, Mordaza y 'Optimismo'" en Revista *Todo es Historia*, Buenos Aires, Nº 404, marzo de 2001, pp. 50-63. En www.mediosydictadura.org.ar (Visitado el 22/06/2006)

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

Verbistky, Horacio (1985): *Rodolfo Walsh y la prensa clandestina. 1976-1978*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.

Vila, Pablo (1985): "Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil" en Jelin, Elizabeth: *Los nuevos movimientos sociales.* Tomo 1. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Wilson, Thimoty (2008): "Starmakers: Dictators, Songwriters and the Negotiation of Censorshp in the Argentine Dirty War" en A Contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina, Vol.6, Nº 1, Fall pp.50-75 www.ncsu.edu/project/acontracorriente

Wolf, Segio (1992): *Cine argentino. La otra historia*. Buenos Aires: Letra Buena.

Bibliográfica sobre teoría e historia del humor gráfico y la caricatura

Abós, Álvaro (2006): "Un hombre al pie del tablero" en Cascioli, Andrés: *30 años de humor político y otras perversiones*. Buenos Aires, Musimundo/Depeapá Contenidos Editoriales.

Baudelaire, Charles ([1855] 1988): "De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas" en *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: La Balsa de la Medusa/Visor.

Berger, Peter (1999): *Risa Redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Editorial Kairós.

Bergson, Henri ([1899] 2002): *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*. Buenos Aires: Losada.

Bravo Tedín, miguel (2001): *Hortensia y Córdoba*. Córdoba: Ediciones del Molino.

Bróccoli, Alberto y Carlos Trillo (1972): *El humor escrito*. Buenos Aires: CEAL.

Burkart, Mara (2011): "De *Caras y Caretas* a *HUM*®: a imprensa de humor gráfico na Argentina do século XX" en Revista *USP*. número especial "Humor na Mídia", v. 88, dez. 2010/fev. 2011. pp. 26-37.

Burkart, Mara (2011a): "Caricaturas de Perón en *Satiricón*, 1972-1974" en Revista *Papeles de Trabajo*, Dossier "Imagen y cultura visual" Nº 7, marzo, IDAES, Buenos Aires.

Burkart, Mara (2009-2010): "Representaciones humorísticas de la violencia en la revista HUM® (1978-1979)" en Revista *Avances*, Área de Artes, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Nº 16, pp.77-94.

Burkart, Mara (2009a): "Horcas, guillotinas y verdugos. La representación de la 'guerra antisubversiva' en la revista HUM®" en Revista *Eadem Utraque Europa* [La misma y la otra Europa], Año 5, nº 9, dic. 2009 pp. 155-190.

Burkart, Mara (2009b): "La revista HUM® frente a los límites éticos de la representación humorística" en Revista *Diálogos de la Comunicación*, nº 78, jul-dic. 2009, FELAFACS, Perú. http://www.dialogosfelafacs.net/revista/index.php?ed=78

Burkart, Mara (2007) "La prensa de humor político en Argentina. De El Mosquito a Tía Vicenta" publicado en Revista electrónica *Questio*n. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, Nº 15. Invierno. pp.1-9. www.perio.unlp.edu.ar/question

Burucúa, José Emilio (2007*): La imagen y la risa. Las Pathosformeln de lo cómico en el grabado europeo de la Modernidad temprana*, Mérida, España: Editorial Periférica.

Burucúa, José Emilio (2001): *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica*. Madrid: Miño y Dávila.

Cascioli, Andrés (2005): *La revista HUM® y la dictadura militar*. Buenos Aires: Musimundo.

Columba, Ramón (1959): *Qué es la caricatura*. Buenos Aires: Columba.

Cossia, Lautaro (2005): *El humor en tiempos borrascosos. Una aproximación crítica a la discursividad significativamente política: Humor Registrado, 1978-1983,* Tesina de Grado para la Escuela de Comunicación Social, Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Inédita.

Dell´Acqua, Amadeo (1960): *La caricatura política argentina*. Buenos Aires: Eudeba.

De Santis, Pablo (1994): *Rico Tipo y las chicas de Divito*, Buenos Aires: Espasa Calpe.

Díaz, Luciana (2004): *La revista Humor como forma de resistencia frente a la última dictadura militar (1976-1983),* Tesis de Maestría en Periodismo, Universidad San Andrés- Diario Clarín-Columbia University, Buenos Aires.

Diderot, Denis ([1773] 2006): *Paradoja del comediante*. Buenos Aires: Losada.

Eco, Umberto (1987): "Lo cómico y la regla" en *La estrategia de la ilusión*. Buenos Aires: Lumen/ De la Flor.

Escarpit, Robert ([1960] 1972): *El Humor*, Eudeba, Buenos Aires.

Filippo, Horacio (2000): *Humor y Proceso de politización social de la dictadura a la democracia*. Tesina para la Carrera en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, inédita.

Flores, Ana B. (dir.) (2009): *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Córdoba: Ferreira Editor.

Flores, Ana B. (2000): *Políticas del humor*. Córdoba: Ferreyra Editor.

Freud, Sigmund ([1905] 1986): "El chiste y su relación con el inconciente" en *Obras Completas*, Amorrortu Editores, Buenos Aires.

Freud, Sigmund ([1927] 1988): "El humor" en *Obras Completas,* Volumen 21, Amorrortu Editores, Buenos Aires.

Gandolfo, Amadeo (2010): "*Tía Vicenta*, Frondizi, Alsogaray 1957-1960: apuntes para una desilusión gráfica" en *Jornadas Viñetas Serias*, Buenos Aires.

Gené, Marcela (2009): "Impresos bajo fuego. Caricaturas e ilustraciones en la prensa antifascista porteña (1940-1941)" en Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené (comp.): *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires.* Buenos Aires. Edhasa.

Gené Marcela (2008a): "Risas, sonrisas y carcajadas en tiempos de Perón. Pasando revista al humor político" en Soria, Claudia, Cortés-Rocca, Paola y Edgardo Dieleke (comp.): *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Edhasa.

Gené, Marcela (2008b): "José Julián, el heroico descamisado. Una historieta peronista" Revista *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, Nº 8, Paris: Ecole d'Hautes Etudes. [En línea] http://nuevomundo.revues.org//index30547.html. Consultado el 02 agosto de 2008.

Gené, Marcela (2008c): *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo. 1946-1955*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica- Universidad de San Andrés.

Gené, Marcela (2006): "Judeocaturas. Caricaturas antisemitas en la prensa nacionalista porteña. (1937-1939)". *VI Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Buenos Aires.

Gené, Marcela (2005): "Los rostros del General: Perón, del retrato protocolar a la caricatura" Revista *Prohistoria. Historia. Políticas de la historia*. Año IX, Nº 9, pp. 83-108. Rosario: primavera.

Gombrich, Ernst (1982): "El experimento de la caricatura" en *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Editorial Gustavo Gilli, Barcelona.

Gombrich, Ernst ([1989] 1997): "Magia, mito y metáfora: reflexiones sobre la sátira pictórica", ponencia presentada en el XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Estrasburgo, 1989, en: *Gombrich Esencial*, Debate, Madrid, pp. 331-353.

Gombrich, Ernst (1996): "La máscara y la cara: la percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte" en Gombrich y otros: *Arte, percepción y realidad*. Barcelona. Paidós.

Gombrich, Ernst ([1940] 2001): *Caricature*, Ross Woodrow & The University of Newcastle, Inglaterra. En http://www.newcastle.edu.au/school/fine-art/publications/ernst/gombrich.html

Lafourcade, Alejandro (2009): *Los Irresponsables. La revista HUM® como medio opositor a la dictadura militar*. Buenos Aires: Editorial del Tratado.

Lafourcade, Alejandro (2004): *La revista Humor como medio opositor a la dictadura militar.* Tesina para la Universidad del Salvador, Buenos Aires. En www.mediosydictadura.org.ar

Levín, Florencia (2013): *Humor político en tiempos de represión. Clarín, 1973-1983*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Levín, Florencia (2009): *La realidad al cuadrado. Representaciones sobre lo político en el humor gráfico del diario Clarín (1973-1983).* Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, inédita.

Levín, Florencia (2007): "Humor gráfico y político en tiempo de violencia. El caso del diario Clarín" en Coloquio Internacional "Problemas de historia reciente en el Cono Sur", Buenos Aires: UNGS-UNSAM, 24 al 26 de octubre de 2007.

Luna, Marcelo (2002): "Perón en caricaturas" en Revista digital *La Tecla Eñe*, Año II, Nº 6, noviembre-diciembre 2002. http://www.icarodigital.com.ar/indexrevi6.html

Malosetti Costa, Laura (2005): "Los 'gallegos', el arte y el poder de la risa. El papel de los inmigrantes españoles en la historia de la caricatura política en Buenos Aires (1880-1910)" en Aznar, Yayo y Diana B. Wechsler (comp.): *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950).*Buenos Aires: Paidós.

Malosetti Costa, Laura (2002): "*Don Quijote* en Buenos Aires. Migraciones del humor y la política." *V Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*, Facultad de filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires.

Marimón, Antonio (2004): "La cultura de lo imposible" en Capardi, Daniel (ed.): *100 años de plástica en Córdoba. 1904-2004. 100 Artistas- 100 Obras en el Centenario del Diario La Voz del Interior*. Córdoba: La Voz del Interior.

Martingnone, Hernán y Mariano Prunes (2008): *Historietas a diario. Las tiras cómicas argentinas de Mafalda a nuestros días.* Buenos Aires: Libraria.

Matallana, Andrea (1999): *Humor y Política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*. Buenos Aires: Eudeba.

Miguel, Mónica (2008): "El discurso humorístico de Hortensia en la Córdoba de los `70" en *Humor e Identidad en Córdoba, Cuadernos de Investigación,* Nº1. Buenos Aires: Eduvin.

Muñiz, Juan Carlos (2006): *El revista SexHUM®. El sexo de los argentinos*. Buenos Aires: Musimundo.

Navarro Cima, Stella (2010): "Hortensia y Cognigni" en Flores, Ana B. (coord.): *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina.* Córdoba: Ferreyra Editor.

Osorio, Mauro (2008): "Hortensia en la transición a la democracia" en *Humor e Identidad en Córdoba, Cuadernos de Investigación,* Nº 1. Buenos Aires: Eduvin.

Palacio, Jorge (1993): *Crónica del humor político en Argentina*, Buenos Aires: Sudamericana.

Páramos, Ricardo (2005): "Satiricón (por ser usted $4)" en *Historia de Revistas Argentinas.* Tomo IV. Buenos Aires: AAER. En http://www.learevistas.com/historia_de_las_revistas3.asp

Peñamarín, Cristina (2002): "El humor gráfico del franquismo y la formación de un territorio traslocal de identidad democrática" en *Cuadernos de Información y Comunicación*, Nº 7, pp. 351-380. ISSN 1135-7991, España.

Pirandello, Luigi ([1907] 1994): *El humorismo*. Buenos Aires: Leviatán Ediciones.

Pollock, Jonathan (2003): *¿Qué es el humor?* Buenos Aires: Paidós.

Raíces, Eduardo (2010): *Mandá esas cartas. Humor y sus lectores en un marco de cambio social autoritario (1978-1980).* Tesis de Maestría. Universidad Nacional de General Sarmiento/ Instituto de Desarrollo Económico y Social, Buenos Aires. Inédita.

Rivera, Jorge (1985): "Historia del humor gráfico argentino" en Ford, Aníbal, Rivera Jorge y Eduardo Romano: *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires: Legasa.

Rivera, Jorge (1981): *Humorismo y costumbrismo. (1950-1970)*, Colección Historia de la literatura Argentina, capítulo 116, Buenos Aires: CEAL.

Roman, Claudia (2006): "¿Puede la crítica hacerse costumbre? Palabras e imágenes en el periódico satírico *El Mosquito* (1863-1893)". VI Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica. Buenos Aires.

Roman, Claudia (2002): "Papel picado: palabras e imágenes en la prensa satírica del siglo XIX" en *Relics & Selves. Iconographies of the National in Argentina, Brazil y Chile, 1880-1890.* Londres: Birkbeck College. http://www.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/Roman01.htm#top

Romano, Eduardo (1985): "Inserción de "Juan Mondionla" en la época inicial de *Rico Tipo*" en Ford, Aníbal, Rivera, Jorge y Eduardo Romano: *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires: Legasa.

Russo, Edgardo (1994): *La historia de Tía Vicenta*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

Russo, Edgardo y Juan Carlos Columbres (Landrú) (1993): *Landrú por Landrú! Apuntes para una autobiografía*. Buenos Aires: El Ateneo Editorial.

Sábat, Hermenegildo (1999): *La casa sigue en orden. Cuatro décadas de historia en dibujos*. Buenos Aires: Aguilar.

Sábat, Hermenegildo (1984): *Sentido pésame*. Buenos Aires: Catálogos.

Sábat, Hermenegildo (1975): *Seré breve. Una selección de dibujos publicados entre los años 1971 y 1975*. Buenos Aires: Editorial La Garza.

Sasturain, Juan (2004): *Buscados vivos*. Buenos Aires: Astralib.

Sasturain, Juan (1998): "Humor era no tener que pedir perdón" en Blaustein E. y M. Zubieta: *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*. Buenos Aires: Colihue.

Sasturain, Juan ([1984] 1995): "Ningún chiste volteó a un gobierno" en Revista *El Testigo* Nº 6, enero; y como "Crónica de la sonrisa y el poder" en *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires: Colihue.

Sasturain, Juan (1995): *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires: Colihue.

Steimberg, Oscar (2001): "Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico" en Revista *Signo&Seña* Nº 12, Abril 2001, Buenos Aires.

Trillo, Carlos y Alberto Bróccoli (1971): *El humor gráfico*. Buenos Aires: CEAL.

Trillo, Carlos y Guillermo Saccomanno (1980): *Historia de la historieta argentina*. Buenos Aires: Ediciones Record.

Vázquez Lucio, Oscar (1985): *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina. Tomo 1-1801-1939*. Buenos Aires: Eudeba.

Vázquez Lucio, Oscar (1985b): *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina. Tomo 2-1940-1985*. Buenos Aires: Eudeba.

Bibliografía sobre historia argentina

Adamovsky, Ezequiel (2009): *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*. Buenos Aires: Sudamericana.

Ansaldi, Waldo (2007): "La democracia en América Latina, un barco a la deriva, tocando en la línea de flotación y con piratas a estribor. Una explicación de larga duración" en Ansaldi (dir.): *La democracia en América Latina, un barco a la deriva.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Ansaldi, Waldo (2007b): "La novia es excelente, sólo un poco ciega, algo sorda, y al hablar tartamudea. Logros, falencias y límites del las democracias de los países del MERCOSUR, 1982-2005" en Ansaldi (dir.): *La democracia en América Latina, un barco a la deriva.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Ansaldi, Waldo (2006): "El silencio es salud. La dictadura contra la política" en Quiroga H. y C. Tcach (comp.): *Argentina 1976-2006. Entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia*. Rosario: Homo Sapiens.

Ansaldi Waldo (2004): "Matriuskas del terror.Algunos elementos para analizar la dictadura argentina dentro de las dictaduras de las dictaduras del Cono Sur" en Pucciarelli, A. (coord.): *Empresarios, tecnócratas y militares. La trama corporativa de la última dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Ansaldi, Waldo (1996): "Frívola y Casquivana. Mano de hierro en guante de seda. Una propuesta para la conceptualizar el término oligarquía en América Latina", en Funes, Patricia (comp.): *América Latina: planteos, problemas, preguntas*. Buenos Aires: Manuel Suárez Editor. En Internet: www.catedras.fsoc.uba.ar/udishal.

Balbi, Muriel y María Victoria Barrera (2001): "Los diarios cordobeses frente al golpe de Estado de 1976" en Gordillo, Mónica (ed.): *Actores, prácticas, discursos en la Córdoba combativa. Una aproximación a la cultura política de los años `70*, Córdoba: Ferreyra editora.

Bousquet, Jean-Pierre (1984): *Las Locas de la Plaza de Mayo*, Buenos Aires: El Cid Editor.

Calveiro, Pilar (1998): *Poder y Desaparición. Los campos de concentración en Argentina.* Buenos Aires: Colihue.

Canelo, Paula (2008): *El proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone,* Buenos Aires: Prometeo.

Caraballo, Liliana, Charlier, Noemí y Liliana Garulli (1995): *La dictadura (1976-1983). Testimonios y documentos.* Buenos Aires: Publicaciones del Ciclo Básico Común.

Caviglia, Mariana (2006): *Dictadura, vida cotidiana y clases medias. Una sociedad fracturada.* Buenos Aires: Prometeo Libros.

Cheresky, Isidoro (1985): "Régimen estatal de desaparición" en Cheresky Isidro y Jacques Chonchol: *Crisis y transformación de los regímenes autoritarios*, Eudeba, Buenos Aires.

CONADEP ([1984] 1995): *Informe Nunca Más*. Buenos Aires: Eudeba.

Crenzel, Emilio (2008): *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Cucchetti, Humberto y Moira Cristiá (2008), *Los sesenta y setenta: ¿Un capítulo pendiente de la Historia Argentina?*, Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En línea], Debates. Puesto en línea el 13 juillet 2008. URL: http://nuevomundo.revues.org/index39282.html

De Riz, Liliana (2007): *La política en suspenso 196671976*, Historia Argentina Tomo 8, Buenos Aires: Paidós.

Drallny, Alejandro (2001): "*Aquí y Ahora*: Una tribuna para la ortodoxia peronista" en Gordillo, Mónica (ed.): *Actores, prácticas, discursos en la Córdoba combativa. Una aproximación a la cultura política de los años `70*, Córdoba: Ferreyra editora.

Duhalde, Eduardo L. (1999): *El Terrorismo de Estado Argentino. Quince años después. Una mirada crítica*, Buenos Aires: Eudeba.

Filc, Judith (1997): *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura, 1976-1983*. Buenos Aires: Biblos.

Funes, Patricia (2001): "Nunca Más. Memorias de las dictaduras en América Latina. Acerca de las Comisiones de Verdad en el Cono Sur" en Groppo Bruno y Patricia Flier: *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay,* La Plata, Al Margen.

García, Alicia (1991): *La Doctrina de Seguridad Nacional.* Volúmenes 1 y 2, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Gillespie, Richard (1987): *Los Soldados de Perón. Los Montoneros*, Buenos Aires: Grijalbo.

Gordillo, Mónica (ed.) (2001): *Actores, prácticas, discursos en la Córdoba combativa. Una aproximación a la cultura política de los años `70*, Córdoba: Ferreyra editora.

James, Daniel (dir.) (2003): *Violencia, proscripción y autoritarismo. De la Revolución Libertadora al derrocamiento de María E. M. de Perón (1955-1976)*, Tomo 9, Nueva Historia Argentina. Buenos Aires: Sudamericana.

Jensen, Silvina (2010): *Los exiliados. La lucha por los derechos humanos durante la dictadura militar*. Buenos Aires: Sudamericana.

Lida, Clara; Horacio Crespo y Pablo Yanquelevich (2008) (comp.): *Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de Estado.* Buenos Aires: El Colegio de México/ Fondo de Cultura Económica.

Mignone, Emilio F. (1986): *Iglesia y dictadura. El papel de la iglesia a la luz de sus relaciones con el régimen militar.* Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento Nacional.

Novaro, Marcos y Palermo, Vicente (2003): La dictadura militar 1976/1983. Del golpe de estado a la restauración democrática. Buenos Aires: Paidós.

O`Donnell, Guillermo (1984): "Democracia en Argentina: micro y macro" en Oszlak, Oscar: *"Proceso", crisis y transición democrática/1*. Buenos Aires: CEAL.

Pucciarelli, Alfredo (coord.) (2004): *Empresarios, Tecnócratas y militares. La trama corporativa de la última dictadura militar.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Quiroga, Hugo (2004): *El Tiempo del Proceso. Conflictos y Coincidencias entre políticos y militares. 1976-1983.* Rosario: Homo Sapiens/ Editorial Fundación Ross.

Rozitchner, León [(1982) 2005]: *Malvinas: de la guerra sucia a la guerra limpia. El punto ciego de la crítica política.* Buenos Aires: Losada.

Sarlo, Beatriz (2001): "Ni esencia ni sustancia" en *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Schvarzer, Jorge (1983): *Martínez de Hoz: La lógica política de la política económica*, Buenos Aires: CISEA.

Servetto, Alicia (1998): *De la Córdoba combativa a la Córdoba militarizada*, 1973-1976, Córdoba: Ferreyra Editor.

Seoane, María y Vicente Muleiro (2001): *El dictador. La historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla,* Buenos Aires: Sudamericana.

Sidicaro, Ricardo (1996): "El régimen autoritario de 1976: Refundación frustrada y contrarrevolución exitosa" en Quiroga, Hugo y César Tcach (comp.): *A veinte años del Golpe. Con memoria democrática.* Rosario: Homo Sapiens.

Sigal, Silvia y Eliseo Verón (2008): *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Buenos Aires: Eudeba.

Suriano, Juan (dir.) (2005): *Dictadura y Democracia (1976-2001),* Tomo X, Nueva Historia Argentina, Buenos Aires: Sudamericana.

Svampa, Maristella (2005): *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo.* Buenos Aires: Taurus.

Svampa, Maristella (2001): "Las clases medias en la Argentina" en *Los que ganaron. La vida en los countries y barrios privados.* Buenos Aires: Biblos.

Tcach, César (2006): "Entre la lógica del partisano y el imperio del Gólem: dictadores y guerrilleros en Argentina, Brasil, Chile y Uruguay" en Quiroga Hugo y César Tcach: *Argentina 1976-2006. Entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

Vázquez, Enrique (1985): *RPN. La Última. Origen, apogeo y caída de la dictadura militar.* Buenos Aires: Eudeba.

Vezzetti, Hugo (2009): *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Yanquekevich, Pablo y Silvina Jensen (comp.) (2007): *Exilios. Destinos y experiencias bajo la dictadura militar*. Buenos Aires: Del Zorzal.

Bibliografía general

Arasse, Daniel (1989): *A guillotina e o imaginário do terror.* São Paulo: Editora Ática

Bajtín, Mijail (1982): "El problema de los géneros discursivos" en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

Bourdieu, Pierre ([1992] 2005): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.* Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, Pierre ([1971] 2005b): "Campo del poder, campo intelectual y habitus de clase" en *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.

Bourdieu, Pierre ([1999] 2005c): "Una revolución conservadora en la edición" en *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.

Bourdieu, Pierre ([1966] 2002): "Campo Intelectual y Proyecto Creador" en *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Editorial Montressor.

Bourdieu, Pierre ([1980] 2000): "Algunas propiedades de los campos" en *Cuestiones de Sociología.* Madrid: Ediciones Istmo.

Burucúa, José Emilio y Nicolás Kwiatkowski (2009): "Masacres antiguas y masacres modernas" en María Inés Mudrovcic (editora): *Pasados en conflicto. Representación, mito y memoria.* Buenos Aires: Prometeo.

Chartier, Roger (2006): *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires: Manatial.

Chartier, Roger (1995): *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Buenos Aires: Gedisa.

De Certeau, Michel ([1974] 2004): *La cultura en plural*, Buenos Aires: Nueva Visión.

De Certeau, Michel ([1980] 2000): *La invención de lo cotidiano.* México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Universidad Iberoamericana.

Eco, Humberto (1968): *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Buenos Aires: Lumen.

Enaudeau, Corinne (2006): *La paradoja de la representación.* Buenos Aires: Paidós.

Finchelstein, Federico (1999) (ed.): *Los alemanes, el Holocausto y la culpa colectiva. El debate Goldhagen*, Buenos Aires: Eudeba.

Foucault, Michel ([1975]1999): *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo Veintiuno Editores, México.

Foucault, Michel (1996): "La sociedad punitiva" en *La vida de los hombres infames*, Altamira, La Plata. Originalmente: "La société punitive". Resumen del curso 1972-1973 del College de France, publicado en el Anuario de dicho Colegio.

Gombrich, Ernst ([1972] 2004): "La imagen visual: su lugar en la comunicación" en Woodfield Richard (ed.): *Gombrich Esencial*. Madrid: Debate.

Grimal, Pierre (1994): *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Paidós.

Gutiérrez, Alicia B. (2005): "La tarea y el compromiso de investigador social. Notas sobre Pierre Bourdieu" en Bourdieu, Pierre: *Intelectuales, política y poder.* Buenos Aires: Eudeba.

Habermas, Jürgen ([1992] 2001): *Factibilidad y validez. Sobre el derecho y el Estado democrático de derecho en términos de teoría del discurso*. Madrid: Trotta.

Hobsbawm, Eric (2003): *Los Ecos de la Marsellesa*. Barcelona: Crítica.

Hobsbawm, Eric (2002): "Violencia, manual del usuario" en *Sobre la historia*. Barcelona: Crítica.

Hobsbawm, Eric (1998): *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica- Grijalbo Mondadori.

Hobsbawm, Eric ([1967]1997): *La Era de la Revolución, 1789-1848*. Buenos Aires: Crítica/Grijalbo Mondadori.

Huyssen, Andreas (2007): *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Huyssen, Andreas (2006): *Después de la gran división. Modernismo, culturas de masas y posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Marin, Louis (1993): *Des Pouvoirs de l'image. Gloses*. Paris: Éitions du Senil. (Introduction).

Moore, Barrington (1991): *Los orígenes sociales de la dictadura y de la democracia*. Barcelona: Península.

Portantiero, Juan Carlos (2002): "Hegemonía" en Altamirano, Carlos (Dir.): *Términos críticos de Sociología de la Cultura*, Buenos Aires: Paidós.

O'Donnell, Guillermo, Schmitter, Philippe y Laurence Whitehead (comp.) (1988): *Transiciones desde un gobierno autoritario*, vols. 2, 3 y 4. Buenos Aires: Paidós.

Sarlo, Beatriz (1993): "Raymond Williams: una relectura" en Revista *Punto de Vista* Año XVI, Nº 45, abril 1993, pp. 12-15, Buenos Aires.

Schmitt, Carl (1985): *La dictadura. Desde los comienzos del pensamiento moderno de la soberanía hasta la lucha de clases proletaria*, Madrid: Alianza Editorial.

Sontag, Susan (2003): *Ante el dolor de los demás.* Buenos Aires: Alfaguara.

Verón, Eliseo (1997): "De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía" en Veyrat-Masson, Isabel y Daniel Dayan (comps.): *Espacios públicos en imágenes.* Barcelona: Gedisa.

Verón, Eliseo (1985): "El análisis del 'contrato de lectura'. Un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media" en *Les Medias: Experiencias, recherches actuelles, aplications.* París: IREP. http://es.scribd.com/doc/284441/Contrato-de-lectura

Villeneuve, Roland (1982): *Le musée des supplices*. Paris: Henri Veyrier.

Williams, Raymond ([1977] 1980): *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.

Williams, Raymond (1982): *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Buenos Aires: Paidós.

Williams, Raymond [1976] (2000): *Palabras claves. Un vocabulario de la cultura y la sociedad.* Buenos Aires: Nueva Visión.

Fuentes y Documentos

Autores Varios (1976): Catálogo Tercera Bienal del humor y la historieta. Córdoba

Boletín Oficial de la Municipalidad de Buenos Aires (1972-1983)

Boletín Oficial de la República Argentina, 1974 y 1983.

Informes del Instituto Verificador de Circulaciones

INDEC (1993): *Anuario Estadístico de la República Argentina*

INDEC (1984): *Anuario Estadístico de la República Argentina 1981-1982*

INDEC (1978): *Anuario Estadístico de la República Argentina*

INDEC (1973): *Anuario Estadístico de la República Argentina*

Revistas consultadas: HUM®, *Satiricón*, *Hortensia*, *Chaupinela*, *Mengano*, *El Ratón de Occidente*, *Tía Vicenta*, *Rico Tipo*, *Super*HUM®, *Bang!, Feriado Nacional, HUMI, Mutantia, El Péndulo, Hurra, HUM® & Juegos.*

Fuentes Audiovisuales

Vázquez, Enrique (2009): "Historia de la revista HUM®" en *Historia presente*, programa de televisión emitido por Canal 7- La Televisión Pública

Pigna, Felipe (2008): *Lo Pasado Pensado,* programa de televisión emitido el 25/06/2008 por Canal 7- La Televisión Pública.

Llinás, Mariano e Ignacio Masllorens (2006): *El humor. Pequeña enciclopedia ilustrada*, película documental.

Entrevistas

Las entrevistas fueron realizadas en forma personal para la tesis; se encuentran registradas en audio digital y aquí se presenta su trascripción.

1. Amengual, Lorenzo, dibujante, realizada el 7 de mayo de 2010

2. Blotta, Oskar, realizada el de 7 de junio de 2011
3. Bonis, Nora realizada el 20 de mayo de 2011
4. Cascioli, Andrés realizada el 22 de febrero de 2007
5. Cilento, Eugenio realizada el 4 de junio de 2010
6. Di Palma, Roberto realizada el 1º de julio de 2010
7. Guerrero, Gloria, realizada el 6 de septiembre de 2011
8. Izquierdo Brown, Sergio realizada el 18 de mayo de 2010
9. Langer, Sergio realizada el 24 de junio de 2010
10. Mileo, Eduardo realizada el 1º de junio de 2011
11. Peirotti, Manuel realizada el 1º de julio de 2010
12. Pérez Fernández, Sergio realizada el 24 de junio de 2010
13. Reinoso, Cristóbal realizada el 30 de junio de 2010
14. Sanz, Tomás realizadas el 10 y 17 de diciembre de 2010 y el 5 de agosto de 2011
15. Sasturian, Juan realizada el 6 de mayo de 2011
16. Scafati, Luis realizada el 3 de junio de 2010
17. Vázquez, Enrique realizada el 18 de mayo de 2011
18. Linares, Laura realizada el 15 de agosto de 2011

Entrevistas consultadas para la tesis realizadas por terceros

Por Laura Vazquez

1. Altuna, Horacio (2008): dibujante, Buenos Aires, octubre de 2003
2. Cascioli, Andrés (2008): editor, dibujante, enero de 2007
3. Garaycochea, Carlos (2008): dibujante, Buenos Aires, agosto de 2007
5. Lima, Juan Manuel (2008), diseñador, dibujante, Buenos Aires, mayo de 2003
6. Nine, Carlos (2008): dibujante, Buenos Aires, diciembre de 2001
7. Sasturain, Juan (2008): guionista, crítico, Buenos Aires, febrero de 2002
8. Trillo, Carlos (2008), guionista, Buenos Aires, enero de 2002

Por Luciana Díaz

1. Cascioli, Andrés (2004: 60-65), realizada el 19 de junio de 2002
2. Moncalvillo, Mona (2004: 65-68), realizada el 6 de diciembre de 2004
3. Frenkel, Roberto (2004: 68-72), realizada el 26 de noviembre de 2004
4. Altuna, Horacio (2004: 74), realizada el 17 de diciembre de 2004