

◆ Capítulo 3

Las estrategias de la revista *Humor Registrado* para crear espacios de disenso durante el Proceso

Natalia Defiel

A mi padre

Durante la dictadura militar argentina, las restricciones impuestas por el gobierno de facto influyeron el día a día de la sociedad y sus creaciones culturales. La revista *Humor Registrado* asoma de forma estratégica su producción confrontando la censura y exponiendo las falencias y abusos del gobierno. Mediante varias metodologías logró implantarse en la cultura argentina como uno de los medios críticos más efectivos durante los años de represión.

La revista *Humor*® surge luego de la cancelación de otras dos publicaciones creadas por Andrés Cascioli, consideradas peligrosas por el gobierno de María Estela Martínez de Perón. La revista *Satiricón*, una pionera en las de su estilo, es prohibida por decreto a finales de 1974; un año más tarde *Chaupinela* es igualmente cancelada. Cascioli reanuda la publicación de *Satiricón* luego de ganar un juicio al Estado en diciembre de 1975. Después de tres números publicados y con el ascenso de los militares al poder, es citado para presentarse ante las autoridades del ejército con las copias originales (Cascioli 12). La reacción de los censores según el editor fue “si siguen haciendo estas revistas, los matamos a todos”. Así se define el final brusco de *Satiricón*.

En junio de 1978 comienza la producción de la revista *Humor*® con la dirección de Andrés Cascioli. En su estudio sobre el discurso cultural de esta publicación, Hugo Gaggiotti indaga sobre los límites conceptuales de este y concluye que la revista forma parte de un grupo sociocultural extenso, que se considera a sí mismo intelectual y que pretende diferenciarse del grupo pseudointelectual. Con este término, el autor se refiere a aquellos que se autodenominan *intelectuales* por adherirse a las tendencias de moda vigentes,

Humor bajo autoridad

Hispanic Issues On Line Debates 12 (2024)

pero no se focalizan en las problemáticas sociales y culturales ni estudian o se informan sobre los eventos de la historia que llevan a las circunstancias del momento (390). Dado este objetivo de promover una crítica con fundamento, la revista *Hum*® pasa a ser un dispositivo donde se construyen significados y un producto cultural con un fin informativo preciso.

Dos secciones destacables de la revista son “Nada se pierde”, dedicada a comentarios, chistes y pensamientos de los escritores e ilustradores, y “Quema esas cartas”, dedicada a las cartas de los lectores. En ella se encuentran comentarios de opinión acerca de la revista o eventos del momento, así como también expresiones de frustración e intentos de crítica o denuncias. Esta sección pasará a ser una de las más notorias, transformándose en un espacio de disenso en donde los lectores se atreverán, con el paso del tiempo, a exponer cada vez con más confianza las críticas sociales e incluso políticas, como la censura o injusticias llevadas a cabo por las autoridades. Otras secciones están dedicadas a la cultura, muchas veces a cargo de Alejandro Dolina, en donde se realizan entrevistas a celebridades del mundo del espectáculo, y hay también una sección feminista a cargo de Alicia Gallioti.

En tanto humor político, la publicación se focaliza durante los primeros años en la situación económica y la política internacional. Esto permite en un principio la incorporación prudente de la crítica local al gobierno de facto. La figura más atacada es la del ministro de economía José Alfredo Martínez de Hoz, quien es caricaturizado y ridiculizado por su incapacidad de sacar adelante el país desde el punto de vista económico. La risa estaba bien direccionada y ponía al enemigo como blanco, no sin, primero, autoimponerse ciertos límites para no ser clausurada, como ya lo habría experimentado Cascioli años antes con *Satiricón* y *Chaupinela* (Burkart 9). A pesar de las precauciones llevadas a cabo por la editorial, no faltaron las amenazas y las complicaciones con la censura. Cascioli se adecuó a lo que la dictadura permitía en referencia a lo iconográfico y cultural, y lo caricaturizó, dándole un tono jocoso y metafórico. A su vez, la publicación sirvió para unificar voces diversas, todas opuestas a la alternativa dominante. Así se transforma, en palabras de Mara Burkart, en un espacio mediático, colocando la cultura en el centro entre la dictadura militar y las voces disidentes (5–9).

Cascioli expone que el periodista humorístico no era considerado realmente un periodista para la dictadura. Esta subestimación y falta de reconocimiento hizo posible que los creadores y colaboradores humorísticos lograran construir un espacio permisible dentro de la realidad social represiva existente. Mediante el uso de los diferentes elementos humorísticos, la publicación proporciona la palabra a muchos integrantes de la población, a veces relegados a un lugar marginal por no amoldarse a lo aceptado por la dictadura. Ejemplos de estos grupos son opositores al régimen, jóvenes roqueros y feministas,

entre otros. En una entrevista realizada en *Los 7 locos*, Cascioli enfatiza la importancia que tuvo la opinión pública para guiar el material seleccionado para la revista. Mediante las cartas a la editorial, sobre todo, el público se hacía escuchar y demandaba cierto tipo de contenido. La editorial muestra gran estima por su público al punto que lo compromete a involucrarse y colaborar para completar el significado de lo que se quiere transmitir.

Así comienza su camino de resistencia a un gobierno antidemocrático y autoritario. Ni con amenazas de muerte, incluso con la realidad de periodistas desaparecidos, pudo la dictadura detener el avance de la crítica producida por *Hum*®. La revista y sus lectores formaron un lazo fuerte y enfrentaron la represión y la censura alzando su voz cuando otros caminos no lo permitían.

Las estrategias

En este trabajo me propongo demostrar las variadas estrategias comunicativas utilizadas por la editorial para lograr establecer una crítica a la dictadura militar y a su vez mantener una comunicación fluida con el lector. Entre las estrategias que selecciono para desarrollar aquí se destacan: los ataques o críticas a la estructura militar, haciendo alusión a otras dictaduras u otros dictadores provenientes de otras geografías o momentos históricos; la creación de gráficos a primera vista graciosos, pero que carecen de un estímulo irrisorio evidente para provocar la risa y que están dirigidos a establecer una crítica mordaz; la representación de ciertos sectores de la población, como ser la juventud, entablando una crítica a la falta de compromiso social o cultural esperado por este grupo; la creación de un espacio para dar la palabra al lector apoyándolo a criticar el sistema represivo desde la perspectiva popular, y, finalmente, la representación del mayor problema que dejó la dictadura: los desaparecidos.

El desarrollo paulatino de la crítica humorística

Hum® se caracteriza por ser una publicación estratégica. Para que la crítica se produzca la editorial se vale de su público, al que nunca subestima, y entiende que es capaz de descifrar el mensaje que se le presenta, no siempre evidente. Como explicara Per Linell con el concepto de *doble dialogicalidad*, en una interacción semiótica se comparte no solo la situación presente, es decir lo que está pasando en el momento, sino además las prácticas fijas con las que interactúa la acción como lo son la cultura y la historia (Linell 49). De esta manera, el significado del mensaje es construido por ambas partes, el

productor y el receptor, teniendo en cuenta estos recursos socioculturales que comparten. A su vez, y en forma similar, Mara Burkart explica cómo lo que determina la eficacia de la caricatura depende del lugar que ocupa el dibujante y el medio donde la misma se publica. Este último actúa como soporte de dicha caricatura, en este caso, la revista que el público compra y lee. Así, se produce un pacto: la sociedad está predispuesta a identificarse con lo que propone el dibujante (3). Se distingue, entonces, un fuerte componente de sátira política en la metodología utilizada, llamando la atención a fallas sociales y a las injusticias que se quieren corregir, produciéndose así un ataque a veces directo y otras no tanto, pero que establece el juego con el público, quien entiende el mensaje porque tiene un conocimiento previo —los recursos socioculturales— de la situación que se presenta. De esta manera, la editorial critica la estructura gubernamental de forma indirecta. Ejemplo de esto son las muchas caricaturas y viñetas, creadas por varios artistas, de Idi Amin Dada, presidente de facto de Uganda desde 1971 a 1979, reconocido por su gobierno represivo y sus extremos de violencia. Utilizando como blanco a un dictador de otro contexto, se evita la referencia directa a la dictadura militar vigente, logrando de este modo una analogía en torno a la estructura del terror.

Un ejemplo de este procedimiento lo constituye el gráfico publicado en el primer fascículo de la revista, creado por Ceo y denominado “Humor General”. El artista ilustra al dictador Idi Amin Dada preocupado porque piensa que lo quieren asesinar. A su vez, se ve a un grupo de ciudadanos tirando dardos a su sombra reflejada en la pared. El título “Humor General” se puede interpretar de dos maneras. Primero, considerando la posición de general como rango dentro de las Fuerzas Armadas y luego como humor en general, lo que alude a la neutralidad del gráfico. La primera interpretación lo particulariza como humor militar, la segunda lo generaliza y dispersa su significado. Aquí se presenta una instancia de ambigüedad estructural que es creada a nivel léxico a través de la polisemia de la palabra *general*, constituyendo así un claro ejemplo de la teoría de la incongruencia que se refiere, en términos generales, a la existencia de dos guiones, planos o textos que son opuestos entre sí, pero que, a su vez, comparten alguna cualidad que los relaciona.¹

Ya en esta primera tirada se advierte la dirección que tomará la crítica: se comienza a entrenar al lector en forma sutil y cautelosa otorgándole suficientes claves para que él mismo pueda elaborar la idea que se quiere transmitir. Este gráfico se publica en el primer número en la primera sección en la parte inferior de la carilla derecha de la página 7 (Figura 1). Este asomo un poco tímido sondea los límites de la censura. Poco a poco las caricaturas de Idi Amin Dada se irán propagando y ocuparán un lugar más predominante en la revista.



Figura 1. “Humor General”, Ceo, revista *Hum@* 1, junio de 1978.

Otra estrategia de la revista es la de chistes narrados en forma de historias cortas que también se refieren a otras dictaduras o dictadores. En la página 6 del mismo número, se relata un chiste llamado “Sobre héroes y locos”. Aquí se presenta a pacientes de una clínica de salud mental que se creen figuras históricas autoritarias como Napoleón y Hitler y se disputan el futuro de Argentina. Los enfermeros se percatan de que un paciente se les ha perdido. Para el asombro de todos, el que está perdido no se hace pasar por Mussolini, como se asume primero, sino que dice que es el ministro de economía argentino, Martínez de Hoz. Esta sátira pone al ministro al mismo nivel que los represores. Así, la revista hace sátira política valiéndose del conocimiento previo del lector. La sátira política produce “el ataque o agresión” destinados a llamar la atención y hacer énfasis en las fallas del sistema que deben corregirse. Ambas características se combinan con el elemento de la risa y el juego, lo que hace que la audiencia pase a formar parte de este proceso. Al crearse este juego intencional con la audiencia, que responde con la risa, el mensaje se hace más accesible. Nada de esto ocurriría sin el conocimiento previo del lector de lo que se está criticando. Es necesario que la audiencia esté informada, es decir que esté al tanto de las particularidades del mensaje, para que se involucre en el proceso (Caufield 7–9).

En el tercer número de la revista retornan los dictadores. Esta vez la gráfica creada por Tomas Zans ocupa la página número 8 en su totalidad y se titula “Remedios ‘Borges’ contra la democracia”. En ella se denuncia un comentario contemporáneo de Jorge Luis Borges con respecto a la democracia, a la que define como “una peste bubónica”. Aparecen aquí los dictadores Idi Amin

Dada de Uganda, Augusto Pinochet de Chile, Adolfo Hitler de Alemania y José Stalin de Rusia, dibujados en forma de remedios contra la democracia. La marcada crítica en esta gráfica está acompañada por un texto que explica cada una de las “medicinas” y cómo funcionan. Por ejemplo, en el caso de Hitler, se muestra el aerosol “Cigonazi” (‘todavía soy nazi’) con la cara del dictador, el cual hace alusión a la continuidad del fascismo en sus diferentes formas. Esta medicina “combate todas formas de peste bubónica conocidas. Levantar bien alto el brazo para rociar urnas y todos lugares posibles”. Las medicinas restantes las constituyen las “tabletas Pinocheto”, los “carboncitos Racuamin” y las “Stalista cápsulas”.

La incongruencia de estos gráficos está destinada a producir una respuesta irrisoria. Esta risa es, a su vez, una ironía creada por la propia situación. Nos reímos porque las imágenes de estos dictadores encapsuladas en aerosoles, paquetes y botellas como remedio para la tan preciada democracia son graciosos, aunque a su vez conllevan otro fin: el de provocar un llamado de atención a la situación que atraviesa el país. La presencia de los dictadores extranjeros conduce a la asociación con los dictadores argentinos no representados explícitamente en el gráfico. Su ausencia es irrelevante, ya que el objetivo es que el lector llegue por sí mismo a la conclusión de que se está haciendo alusión a ellos. De esta manera, se lleva a cabo el trabajo exitoso de la sátira política, en donde el elemento agresivo que conlleva el mensaje de crítica a los gobiernos totalitarios es mezclado con un juego que se le presenta al lector para que se haga partícipe. El lector informado entenderá la crítica que se hace en esta instancia en donde los encapsulados dictadores, que se muestran ridículos, presentan una amenaza a la democracia.

El uso alegórico de la imagen de Idi Amin Dada continuará durante los primeros años de la publicación. Smog fue el creador de la tira cómica “El rey Idi-Otin”, la cual ocupaba una carilla entera y estaba dividida en cuatro tiras distintas con subtítulos. En cada tira se veía al dictador representado como un hombre de tamaño considerable, su cara dibujada con características exageradas y aspecto zoomórfico, reflejo del título Idi-Otin. Muchos de los chistes tienen que ver con la violencia causada por la ignorancia y la incapacidad de escuchar del personaje. Ejemplos como el vendedor de colonias (perfumes) al que el personaje, al escucharlo gritar: “Colonia, colonia, a la linda colonia”, le dispara porque lo confunde con un colonialista. Si bien la característica más predominante es su idiotez, también se atacan su falta de compasión, la incapacidad de escuchar y su impulsiva rapidez para apretar el gatillo.

En el número trece aparece, en un dibujo de Cascioli, Idi Amin Dada en la tapa con María Estela Martínez de Perón. Se lee: “Amin en Argentina. Busca trabajo: ¿Portero de Mau Mau? ¿Sparring de Galíndez? ¿Liquidador? ¿Custodio?”. El dictador es representado con una figura imponente, vestido

con uniforme de militar y una cantidad exagerada de medallas. Entre las medallas aparecen otros objetos como escarpines de bebé, el escudo del equipo de fútbol argentino Boca Juniors y un escudo de cara sonriente amarilla, que denotan las esperadas incongruencias que se presentarán en este número. Delante del militar, se la ve a María Estela Martínez de Perón, resguardada por la imponente figura del hombre (Figura 2).



Figura 2. Portada, Cascioli, revista *Hum*® 13, mayo de 1979.
Sucesión Andrés Cascioli, prohibida su reproducción total o parcial.

En abril de ese año Idi Amin Dada había sido derrotado y exiliado de Uganda. En la tira cómica² que se introduce en este fascículo titulada “Amin, refugiado en la Argentina”, se lo personifica buscando trabajo en el país, destino que se muestra hospitalario y tolerante para los de su estirpe. Siendo Argentina un país liderado por un gobierno de facto como lo había sido Uganda bajo el mando de Amin, se realiza una conexión analógica que devela la impunidad de los propios gobernantes. Se “acepta” al dictador y se lo asocia con la expresidenta, quien también habría participado en acciones represivas durante su mandato. Un ejemplo de estas acciones sería la aprobación de la Triple A, grupo paramilitar represor fundado por el ministro de Bienestar Social,

José López Rega, con el fin de detener la subversión. Se muestra al dictador aterrizando en paracaídas. Más adelante se lo ve buscando trabajo en el diario, mientras se lee “Por primera vez en su vida Amin abre un diario, después de cerrar tantos”, haciendo alusión a la censura y a la represión infringida por el dictador en su propio país.

Después de tratar varios trabajos como cafetero o boxeador y fracasar, el dictador se dirige a la casa de María Estela Martínez de Perón a quien le informa que viene con una recomendación de López Rega para ofrecer sus servicios como custodio. También le ofrece otros servicios, como realizar una manifestación en su nombre él solo o cantarle alguna marcha. La expresidenta lo contrata, pero, con el pasar de los días, comienzan a develarse sus características bestiales y se lo ve al dictador comiéndose a los perros, los canarios y las plantas de María Estela Martínez de Perón. Se la ve indiferente a estas acciones sangrientas de la misma manera que se mostraba indiferente a los actos violentos que ocurrieron durante su regencia. La tira cómica termina cuando la expresidenta despide a Amin, quien se va quejándose: “Me quedó debiendo las vacaciones y el aguinaldo. Y yo que creía que entre derrocados no nos íbamos a patear el sillón. Qué pena porque además estaba para comérsela”. Esta última frase denota una ambigüedad: “estaba para comérsela” puede referirse a una atracción sexual en la jerga argentina, sin embargo, al mostrar al dictador como caníbal después de haberse comido a las mascotas, se produce el momento cómico porque pareciera que de hecho quiere comerse a la expresidenta. Esta viñeta muestra la figura bestial del dictador, exaltando sus características y remarcando su capacidad de violencia. En la imagen hay varios momentos significativos que entablan una comunicación mediante símbolos con el lector. Se observa una bolsa en la basura con la inscripción “votos” exponiendo la ausencia de un gobierno democrático y un sistema constitucional.

El humor producido de esta manera abarca diferentes niveles de lectura. El lector más atento logrará obtener información adicional, ya que las incongruencias y detalles de los gráficos actúan como marcadores de algún aspecto al que se quiere llamar la atención. Nielsen y Morris explican la función de los símbolos en los gráficos y viñetas expresando que los símbolos que se presentan deben ser reconocibles sin mayor esfuerzo, ya que el productor de la pieza humorística tiene solo unos segundos para capturar la atención del lector/espectador. A su vez, los autores explican que muchos humoristas se valen de símbolos infantiles para transmitir un mensaje porque son reconocibles por el público. Este mecanismo es evidente en la simbología de las medallas del dictador que se muestran en la tapa y son portadoras de un significado particular, como lo serían los antes nombrados esarpines de bebé, que apelan a la desaparición de niños que se está llevando a cabo en

el país en el momento de la publicación, o la irónica cara sonriente que dice “sonríe, Dios te ama”, que apunta al papel de algunos sectores de la Iglesia y su colaboración con las Fuerzas Armadas.

Estas estrategias seguirán refinándose con el pasar del tiempo. Las caricaturas del dictador africano continuarán tomando diferentes formas e instalándose en viñetas más permanentes. Este primer ataque oblicuo, cargado de símbolos reconocibles por el lector, ayuda a marcar un tono crítico pero modesto, a palpar la censura y empezar a abrir el camino para críticas más directas.

Una estrategia diferente: el humor sin risa

Una de las estrategias más efectivas que utilizó la revista durante la dictadura fue la de utilizar gráficos que a simple vista se catalogarían como humorísticos, pero que son carentes de un estímulo irrisorio. Este tipo de imágenes cumplen varias funciones dentro de la publicación. Por una parte, comparten con el resto la crítica social y política y la transmisión de información desde lo analógico, como lo hacen las imágenes graciosas de Idi Amin Dada. A su vez, incitan a la reflexión ante hechos sociales y políticos y llaman a la acción social mediante una incongruencia que al carecer de un estímulo irrisorio estaría dedicada a provocar una respuesta más visceral en el espectador, comparable, argumentaré, con la respuesta que se produce ante un peligro y produce la urgencia de luchar o escapar.

Las imágenes que propongo en este apartado son ejemplo de cómo las partes de una interacción deben negociar el significado. Comenzaré por una imagen propuesta por Suar publicada en el fascículo 6 en noviembre de 1978. El título es “Suar en Blanco y negro” y la tira está formada por cuatro imágenes no consecutivas que apelan a la muerte y a la tortura. Tres de ellas presentan un estímulo irrisorio evidente, por ejemplo, una alfombra para limpiarse los zapatos al pie de la guillotina. La ironía e incongruencia de la imagen despiertan una risa o mueca producida por los efectos del humor negro que se presentan. La cuarta imagen, en la que me detengo, es más compleja.

Se ilustra una sala de torturas con instrumentos medievales. Como en el caso de las imágenes de Idi Amin Dada, que presenta una realidad de otra geografía para hacer referencia a la propia, aquí se muestra una de otro tiempo, pero que también se asemeja al presente que vive la sociedad argentina. La misma imagen, ilustrada con una sala de torturas moderna equipada con picanas eléctricas e instrumentos contemporáneos, hubiera sido censurada. Se observa una mesa con sogas para amarrar los cuerpos de las víctimas, instrumentos para infringir dolor esparcidos por la habitación y un

sarcófago con clavos internos que lleva el nombre del artista, haciendo de este modo referencia a la peligrosidad de lo que muestra y los riesgos que corre al mostrarlo. La incongruencia en el gráfico la constituye la imagen de una enfermera con el dedo en la boca pidiendo silencio, característica de los hospitales. Esta cumple una función más compleja que la de producir un efecto cómico y fuerza al lector a inferir un significado más profundo. La imagen revela, de forma alegórica, las prácticas ilícitas llevadas a cabo por las autoridades. La enfermera es el marcador que demuestra que el silencio es en cierta forma necesario para evitar la persecución y la censura.

La crítica no es evidente a primera vista; debe ser construida. Esta construcción de significado se lleva a cabo por una interacción entre el creador de la obra con el espectador/lector. La participación del público es indispensable. Es el lector quien completa el significado y lo entiende por su relevancia contextual. Se crea, entonces, un trabajo comunitario entre el creador de la imagen —y el medio utilizado— y el lector.

La segunda imagen que propongo fue publicada en la revista *Hum*® en 1983 (Figura 3). Es una secuencia de siete cuadros caricaturizados que cuentan la historia de una paloma y su cría. El primero y el segundo muestran a la paloma alimentando a sus pichones. En el tercero se ve a un hombre mirando el nido desde una ventana. Cuando la paloma se aleja para buscar alimentos, se puede ver el nido circular, formando un blanco. Desde una ventana el hombre dispara y mata a la cría. Luego, se ve el nido vacío. En el último cuadro, más grande que el resto, la paloma vuela hacia una congregación de madres marchando que alzan un cartel que expresa “Madres de Plaza de Mayo” y se une a ellas.

La acción racional de la paloma de unirse a la marcha por la masacre de su cría es la incongruencia que se presenta en la imagen. Lejos de provocar una respuesta cómica, provoca un sentimiento de molestia, ira o frustración. En este caso, y por mostrar hechos públicos y no secretos como la imagen anterior, el público se ve forzado aquí a tomar una postura activa. La reacción que encomienda es la acción: la marcha de las madres pasa a ser la marcha de todos. La paloma es símbolo de libertad, y el disparo metaforiza la aniquilación de la libertad de la población. Se incita, entonces, al público a formar parte de la marcha y a comprometerse con la causa de los desaparecidos.

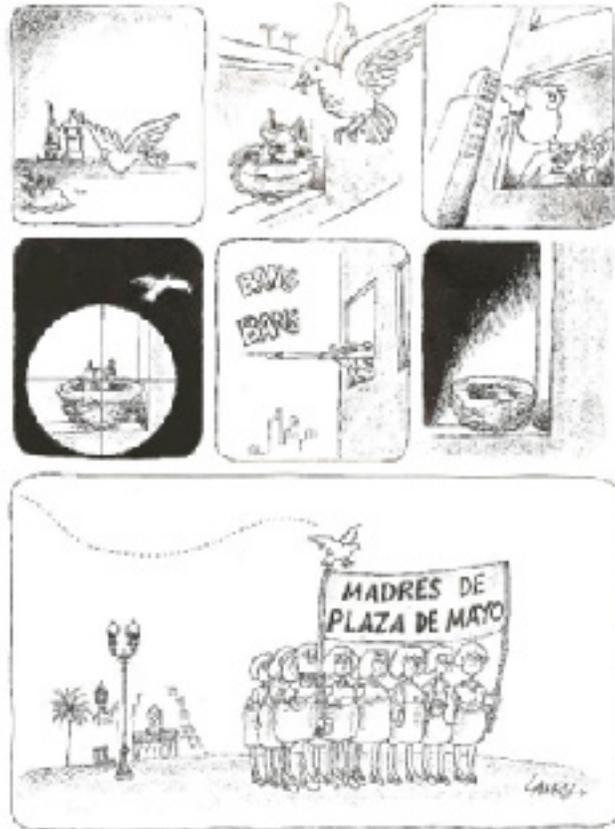


Figura 3. Lawry, revista *Hum*®, 1983.

El tipo de incongruencias encontradas en piezas humorísticas poseen un estímulo irrisorio destinado a causar la risa o una reacción divertida. No obstante, cuando observamos incongruencias en general, fuera del ámbito del humor, se generan sentimientos negativos como tristeza, ansiedad, enojo o miedo. Estas emociones difieren de las emociones relacionadas con la comicidad, pero son producidas por un estímulo similar de características incongruentes. La diferencia se presenta cuando la incongruencia es o actúa como una amenaza. Cuando nos enfrentamos a una situación peligrosa nuestros cuerpos segregan hormonas como la adrenalina y producen una respuesta de “lucha o escape” (Morreall 36–37).

En las dos imágenes analizadas aquí la incongruencia presenta una amenaza. La primera se focaliza en las torturas llevadas a cabo por el gobierno de facto y la segunda en la gran cantidad de muertes ocasionadas por este.

En ambas la incongruencia falla como estímulo irrisorio y se resuelve como advertencia y una llamada a la lucha.

***Hum*® y la representación de la juventud**

La revista *Hum*® aborda el problema denominado *confusión juvenil* que, según Andrés Cascioli, era un concepto muy en boga en los primeros años de la dictadura. La juventud se transformó en un blanco para las autoridades que esperaban moldear a los futuros simpatizantes del régimen. Este tema recurrente en la revista es plasmado por medio de gráficos y textos. A veces se lo muestra por medio de pequeños marcadores o recordatorios y otras se desarrolla en profundidad, llamando la atención de la misma juventud de la que se habla.

La dictadura militar promovió no solo una depuración social y política mediante la represión y la devastación económica, sino que también demarcó la imagen construida de los “herederos” del llamado Proceso de Reorganización Nacional: los jóvenes. Con sus múltiples discursos, la dictadura crea un joven argentino ideal, digno de llevar a cabo esta responsabilidad. El joven activamente político de los años anteriores debía eliminarse del discurso aceptado para dar paso a la creación de un nuevo sujeto “disciplinado y controlado” (Luciani 15). El comunicado número 13 invitaba a los jóvenes a participar en el Proceso de Reorganización Nacional formando parte desde la comunidad y contribuyendo a la construcción de la patria:

En beneficio de ese futuro y de la ardua tarea que hemos emprendido, las Fuerzas Armadas formulan un vibrante e irrenunciable llamado a la juventud argentina para que integrada en la comunidad nacional contribuya con entusiasmo, idealismo y desinterés a la construcción de una patria que sea orgullo de todos los hijos de esta tierra. (Luciani 33)

Se comienza a redefinir al sujeto joven como un profesional idóneo que atenderá las necesidades de la nación. Durante su discurso en una visita a la ciudad de Rosario en 1977, Videla utiliza un símil, comparando al joven con una planta. Esta planta debe ser cuidada por el adulto responsable para que se convierta en un ser útil, en contraposición a un árbol fracasado. De esta manera, el joven se transforma en un agente pasivo que debe ser instruido y guiado por un adulto para alcanzar su potencial (Luciani 39). Se le atribuye la característica de manipulable, una *tabula rasa* que puede ser construida de acuerdo con las necesidades de su contexto.

A su vez, la dictadura promulgaba la imagen de un joven alegre y desprejuiciado. El modelo ideal de joven era heterosexual, estudiante, andrógino y de clase media (Luciani 48). Esta imagen excluía cualquier otra idea de juventud. Ramón *Palito* Ortega, actor y director cinematográfico, representaba con sus personajes al joven ideal. Armando Lambruschini, militar argentino integrante de la segunda junta militar, lo describe como un joven con “naturales inclinaciones a la alegría o la diversión” (46) pero aclara que posee “un clima moral y normas de comportamiento ético que casi no tienen igual en el mundo” (46), describiendo así la imagen de un personaje cómo los de Ortega más que una persona real.

En el fascículo de noviembre de 1978, un mes antes de las Navidades, se observa un gráfico, presentado como marcador del problema, que ilustra a los tres Reyes Magos. Se los ve en sus camellos perseguidos por un grupo de niños que gritan: “¡El Circo!” Los Reyes Magos comentan: “¡Es lamentable la confusión en la que se debate la juventud actual!” Este sarcástico gráfico acepta que la juventud está confundida, y presenta una situación absurda e incongruente para mostrar que aquellos confundidos no serían más que niños que esperan el circo. La metáfora de los Reyes Magos se refiere a una lucha en la que la juventud está inmersa consigo misma. Esto sugiere una pregunta: ¿es esta una confusión causada por la lucha entre los propios ideales y los que le son impuestos? La cuestión queda implícita y no se resuelve el motivo de la desorientación.

Más adelante, en febrero de 1979, Alejandro Dolina retomará el tema con su artículo “La amenaza del jean”, donde critica la idiosincrasia juvenil. Siendo Dolina un joven de treinta y cinco años cuando escribió este artículo, confronta a la juventud de su tiempo, a la que ve maleable, egoísta y equivocada. La primera frase de su nota expresa: “Los espíritus sensibles de este mundo viven —ya se sabe— amenazados por las fuerzas del mal”. Siendo estos “espíritus sensibles” los jóvenes, expresa desde el principio cómo son víctimas de un discurso que los seduce y los convence, imponiéndoles valores que los definirán acorde a una idea predeterminada. El hecho que aclara “ya se sabe” da a entender que este es un problema conocido. Expresa también que las fuerzas que afectan a los espíritus sensibles pueden estar ocultas. “A veces las fuerzas vienen de frente y uno puede reconocerlas. Pero también suele ocurrir que las filas infernales cobren forma de increíble belleza para engañarnos”.

De una forma poética, Dolina acusa a esas fuerzas oscuras que se encargan de moldear las personalidades juveniles. En el apartado, se hace un recorrido acusando a comerciantes de dirigir todos sus productos a esta juventud, a adultos que hablan de que aprenden mucho de los jóvenes, mientras él argumenta que a los jóvenes hay que instruirlos, más que aprender de ellos. Acusa también su falta de lectura, la educación incompleta, el hábito de imitación y su soberbia, características con las que Gaggiotti define al

pseudointelectual del cual la editorial quiere diferenciarse. Los acusa de adoptar modelos extranjeros más que propios, concentrándose en música inglesa y películas de Hollywood, como *Fiebre de sábado por la noche*. Es importante destacar que este es todavía un momento en el que los productos provenientes del exterior son valorados y preferidos a los nacionales. Esta campaña de adoctrinamiento es la que critica Dolina cuando se refiere al joven argentino. Reprocha la facilidad con la que este joven es manipulable. Si bien se focaliza en lo comercial y la influencia internacional, su análisis es mucho más profundo. En los párrafos finales aclara que “todavía estamos en la peliaguda tarea de afirmar nuestra personalidad, como quien dice. Todavía estamos en formación (la sociedad en general)”. Lo preocupante para el autor es la apatía social y cultural por parte del joven, quien se muestra pasivo ante lo que se le presenta desde los medios.

A consecuencia de la nota de Dolina, se formó una mesa redonda con un grupo de jóvenes que disintía de lo expuesto por el autor y se disponía a confrontarlo. La mesa redonda resultaría en otro artículo llamado “¿A quién le ganaron los jóvenes?” En esta discusión llevada a cabo el 15 de marzo de ese mismo año, se plantea primero el tema del “lavado de cerebros”, respecto al cual uno de los participantes, Ezequiel, postula que no está de acuerdo con Dolina y cree que no es tan fácil lavar el cerebro juvenil. Dolina responde cuestionando los medios de comunicación, en particular la televisión y la música, como grandes influencias en las elecciones juveniles: “No sé si la música que te gusta es la música que te gusta, o te gusta porque la escuchás cada cinco minutos”. El autor critica la pasividad con la que los jóvenes absorben lo que se les presenta.

El título “¿A quién le ganaron los jóvenes?” cuestiona, entonces, si este grupo, que se reunió para defender su punto de vista, le gana al autor o quizás gana un espacio de expresión en contra de aquellos que quieren imponerles sus ideales. La polémica desatada por el artículo de Dolina no murió con la mesa redonda. Decenas de lectores continuarán la conversación y el debate mediante cartas a la redacción, que son publicadas y contestadas. Esto genera un amplio espacio de expresión en donde la juventud puede enunciar sus ideas, lo que da lugar a concluir que, en este caso y gracias a *Hum*®, los jóvenes le ganaron a la censura impuesta por el sistema. Una vez más, el humor crea una grieta en el sistema represivo mediante la que se hace posible la palabra y la opinión pública. La editorial seguirá cuestionando a los jóvenes de diferentes formas: lo que consumen, lo que compran, sus valores y su educación, y también motivando a la juventud a formar sus propias ideas y a expresarlas.

Los lectores y sus cartas: un espacio de disenso

Se comienza a visualizar, de esta manera, a la revista *Hum*® como un espacio de expresión y de disenso. Una sección, ya nombrada, que contribuye a esto es “Quema esas cartas”, donde se publicaban las variadas voces de los lectores. Las mismas, explica Cascioli, ayudaron a la editorial a palpar cómo ciertos temas eran recibidos por el poder y así moldear temáticas a publicar. Con el avance de las publicaciones, esta sección, al principio cautelosa, se hace más osada en torno a lo que elige exponer. El contexto humorístico es uno de los factores que facilita la mayor articulación de las ideas, así como también el prolífico arribo de cartas que hace que las críticas, a veces peligrosas, se disimulen dentro de la vorágine de otras opiniones inofensivas. Las temáticas abarcan un abanico variado que va desde comentarios de artículos o escritores de la editorial, comentarios deportivos, artísticos, feministas o antifeministas y que, poco a poco, se extiende a críticas más concretas denunciando el abuso de poder, la censura y hasta el problema de los desaparecidos.

En el número del 19 de septiembre de 1979 se publica una carta enviada por un lector, Javier Vulijsher de Capital Federal, quien relata su frustración en torno al carácter del argentino y sus costumbres poco civilizadas. Dentro de esta inofensiva queja al prójimo, el lector incluye una crítica directa al gobierno y la falta de libertad social e individual, enmarcada en su experiencia al regresar de un viaje a Europa. Su estadía en el extranjero lo hizo reflexionar acerca de cómo los argentinos no se respetan entre sí. Comienza su argumento focalizándose en la manera en que los ciudadanos se faltan el respeto en las calles. Los conductores no respetan las señales de tránsito, los colectiveros tratan a los pasajeros como ganado y los peatones arriesgan sus vidas al cruzar cualquier esquina. También se refiere a la basura y descuido de la ciudad y la falta de atención de los comerciantes con sus clientes. Estos hechos se presentan explicados en una forma inversa. En vez de afirmar “En Argentina no hay cestos de basura . . .”, sugiere: “[En Europa] hay por todas partes cestos de basura . . .” Nombra siete puntos que considera importantes para describir las falencias nacionales, pero que se focalizan en las malas costumbres de los ciudadanos. Sin embargo, en el último punto, expresa la falta de respeto mutuo de los habitantes entre sí y del respeto entre el Estado y los ciudadanos: “[En Europa] uno puede cantar en una plaza o tocar el saxo en una estación de subte sin que se lo lleven preso o la gente se ría”. Este primer ataque al Estado está amortiguado mediante el estilo de redacción indirecta y las otras acusaciones que hace el narrador dirigidas al ciudadano y sus malas costumbres. El narrador se atreve a entretener una crítica acusatoria dentro de un grupo de críticas más inofensivas. Vulijsher continúa su próxima oración diciendo: “[En Europa] existe **Libertad**, con mayúscula, para hacer,

decir, escribir o dibujar lo que uno quiera”. Esta última frase expone la falta de libertad en Argentina y enfatiza el concepto al escribir la palabra con mayúscula y en negrita.

Esta crítica efectiva por su carácter oblicuo da lugar a la expresión individual de un ciudadano común. El entretendido de opiniones acerca de diferentes aspectos del ser argentino, y el uso de la ironía, posibilitan un espacio para inyectar una crítica más seria que, expresada de otra manera, sería peligrosa. Este es uno de los primeros ejemplos de cómo los lectores establecen una relación firme con la editorial que se transforma, quizás sin proponérselo, en un espacio de expresión colectiva en donde el público formula sus opiniones resguardado por la protección que brinda el humor y la revista que está enmarcada en él.

Más adelante, en el número 42 publicado en 1980, otro lector, Alejandro Farji, también de Capital Federal, denuncia su experiencia al haber sido arrestado en su carta titulada “Las Fuerzas del Orden contra los recitales rockeros”. Se expresa en esta carta el peligro constante de ser arrestado al que estaba sujeta la juventud. Allí describe cómo fue detenido por estar esperando a su amigo en la salida del subte cerca del Luna Park³. Farji estuvo preso casi 24 horas, incomunicado, sin alimentos, durmiendo en el piso, junto a otro grupo de jóvenes en su misma situación. Sin haber cometido ningún delito más que estar esperando a un amigo, la pseudoexplicación de su detención fue “averiguación de antecedentes”. En su relato, él asocia su situación con el estereotipo asignado a los seguidores de la música rock. La editorial responde diciendo que situaciones similares ocurrieron a varios chicos de la redacción; comentario que deja en claro cómo se solidariza la revista con la población al mostrarse empática con los problemas que ocurren en la sociedad y afectan a todos.

En la misma sección de cartas, la editorial agrega gráficos que ilustran los temas que se tratarán en cada número. Estas ilustraciones también establecían críticas. En 1982, por ejemplo, se comenzaba a sentir el comienzo del final del régimen y se ilustra la sección con temas referentes a la incapacidad de votar para elegir a los líderes del país. En el número 74 se expone una imagen donde un individuo está insertando un sobre en una urna. La urna tiene un cable que conecta a una bomba que se detona con una palanca. En el extremo opuesto, un militar está por detonarla. Se critica con esta imagen la resistencia de las fuerzas armadas a abandonar el poder y acceder a que se realicen votaciones democráticas.

El tema se repite más adelante en el mismo fascículo, donde se lo ve a Leopoldo Fortunato Galtieri, el anteúltimo presidente de la dictadura, en el pedicuro, quien le comunica que lo que tiene es muy doloroso: Galtieri tiene la *urna* encarnada. Con un simple intercambio de palabras entre *uña* por *urna*, se

expone una vez más mediante un chiste la estructura social, haciéndose alusión directa otra vez a la incapacidad del gobierno castrense de alejarse del poder. Viñetas como estas proliferan en los números publicados entre 1980 y 1983.

La valentía de la editorial al publicar caricaturas y denuncias dirigidas al gobierno desafiaba las constantes amenazas y persecuciones. En ocasiones se optaba por no publicar algunas cartas demasiado comprometedoras, pero se hacía referencia a ellas mencionando las consecuencias de la censura y la posible persecución. Esto se observa en una subcategoría dentro de “Quema esas cartas”, llamada “Acusador de recibos”, sección dedicada a responder cartas no publicadas por diversos motivos; algunas de ellas por no adquirir la suficiente puntuación o por ser muy largas; otras por ser peligrosas o demasiado directas. Un ejemplo es la respuesta que en el número 59 le dan a Jorge Marcelo Lippi: “De publicar su carta, pueden ir presos hasta los hijos de nuestros hijos. Hay que guardar compostura Jorge Marcelo”. En el número 61, otra lectora, Beatriz C. Basilio, de Capital Federal, recibe una respuesta que dice: “Tu denuncia es terrible, pero por su índole, no podemos publicarla sin los requisitos mínimos de seguridad. Aunque creamos en tus palabras, carecemos de toda prueba”. Se reconoce la denuncia y se la nombra para evitar ignorarla. Lo que se dice, sin articularse con palabras, es que la censura existe, que no hay libertad de expresión y que se están cometiendo crímenes que no pueden ser aun mencionados.

Entre los mensajes entretejidos, algunos disimulados y otros más directos, aparecían cartas redactadas desde el enojo y la frustración, que exponían al deficiente sistema gubernamental incluyendo lo económico, la calidad de servicios, la educación, entre otros. Gabriela A. Ochoa, en el número 62, publicado en 1981, expresa su frustración por ser ella misma producto de un sistema extranjerizado, como consecuencia de la política económica que promueve los productos extranjeros en favor de los nacionales. A esto se le suma la crítica a la “deficiente educación” que depende siempre de la ideología del educador, más que de un sistema estandarizado y objetivo que logre hacer pensar a los estudiantes. Por este hecho, continúa, la juventud no está capacitada para opinar, incluso para votar (si se presentaran las condiciones necesarias), porque no conoce la historia de su propio país ni posee ideales nacionalistas. Ochoa agrega: “En cuanto a la economía, en cuanto a nuestra sociedad, hablamos de LIBERTAD, PAZ Y LIBERTAD DE EXPRESIÓN”. Una vez más, como en el caso de la carta de Javier Vulijscher, palabras claves están destacadas, escritas, en este caso, en mayúsculas. La falta de libertad de expresión es remarcada en un párrafo más abajo en donde continúa diciendo: “Andá a gritar tu verdad como en Londres, subido a una tarima y después contame”, haciendo alusión a las consecuencias que acarrearía expresarse de forma abierta.

Las diferentes partes que componen esta sección crean un espacio en donde la gente se expresa, opina y denuncia. Algunas cartas son creadas en forma graciosa, irónica y sarcástica, otras se destacan por su seriedad, pero todas están enmarcadas en un contexto apoyado por el humor. La editorial, por su parte, contribuye a reforzar este marco por medio de caricaturas, chistes y respuestas también graciosas, irónicas o sarcásticas, lo que amortigua el mensaje y la crítica. La sección seguirá evolucionando y contribuyendo a la metamorfosis que transformará, de a poco, a esta revista en un espacio de disenso donde se expondrán temas cada vez más controversiales.

La revista y “el problema de los desaparecidos”

Durante los últimos años en que las juntas militares lideraron el país, se comienza a vocalizar el descontento con respecto a lo administrativo, la constante censura, la falta de libertad y, lo más destacable, el cuestionamiento desde diferentes sectores de la desaparición de personas y los crímenes de lesa humanidad. La sistemática opresión de la primera época y la instalación del silencio como un mecanismo de supervivencia comienzan a quebrantarse. Como respuesta, y palpando un final cercano, el ejército comienza una campaña de autorresguardo para justificar sus actos atroces. *Hum*® seguirá plasmando con más vehemencia, en esta etapa final, las particularidades de este proceso, develando y contribuyendo a las demandas realizadas por el público.

Los años previos al golpe militar fueron un período de creciente caos social y opresión. Al inicio de la década de 1970 los grupos peronistas se debatían en conflictos internos mientras la Triple A llevaba a cabo la misión de perseguir a los grupos que denominaba *subversivos*. La vida del ciudadano de esos años se vio afectada por la inseguridad y la incertidumbre. Durante una edición especial de *Hum*® llevada a cabo para rememorar los veinte años del golpe militar, Lila Pastoriza realiza una serie de entrevistas a personas que eran niños o adolescentes durante el Proceso⁴. Entre ellos, Adrián, que tenía sólo diez años en el momento del golpe, da testimonio de sus recuerdos de los meses previos: “Mi vieja me recomendaba una y mil veces que no pateara cosas en la calle porque podían contener una bomba... aun hoy, cada vez que pateo una cajita, o lo que sea, lo recuerdo”. Siendo el levantamiento de 1976 el sexto golpe militar del siglo XX, Argentina era un país que estaba acostumbrado a las intervenciones armadas. Como resultado, había sectores de la población que tenían la esperanza de que dicha intervención cesaría los conflictos. Sin embargo, y en base a los testimonios otorgados por varios entrevistados en la misma edición, nadie imaginaba el alcance de lo que estaba por acontecer. De acuerdo con dichas entrevistas se puede deducir, en

términos generales, que la realidad que enfrentaban aquellos involucrados de alguna manera en la militancia (ya sea involucración mínima o la participación activa en grupos como Montoneros, ERP, etc.) fue al principio borrosa para el resto de la población, que fue despertándose a un entorno en el cual se instalaba el terror.

Cristian Sirouyan reporta que, siendo él un niño de 12 años al principio de 1976, tomaba el colectivo para ir al colegio donde era usual escuchar hablar de Perón, la lucha y la necesidad de resistir al golpe que ya se advertía. Todas estas expresiones fueron prohibidas y resultarían peligrosas desde la instalación del PRN⁵:

Con el golpe, el panorama desde el colectivo cambió. Ya no se veían, como meses atrás, los camiones cargados de enfervorizados jóvenes que cantaban la *marchita* y arengaban al pueblo a resistir el golpe que se veía venir. Incluso, buena parte de las pintadas había sido cubierta de blanco y las paredes de la ciudad estaban mudas. (Cristian Sirouyan, entrevista, marzo de 1996)

Así se marca el clima inicial del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. Poco a poco, gran parte de la ciudadanía se repliega al autoencierro y va alejándose de lo social. Se produce también un condicionamiento al silencio, se evita decir palabras, frases comprometedoras, se acostumbra a hablar a un volumen más bajo del habitual, se evitan las minifaldas en las mujeres y el pelo largo en los varones. La sociedad se va amoldando a las normas y comienza un período de miedo generalizado que alcanza su expresión máxima cuando comienza a esparcirse la desaparición forzada de personas:

En la vida cotidiana uno registraba la presencia de la represión (además del colegio) en las razias en los bares, la cantidad de policías en cualquier parte, la obligación de llevar documento, los controles. En el colegio había desaparecido un preceptor, uno de los más piolas. “Cayó”, “se lo llevaron”, decían los pibes. No se sabía dónde estaba. Uno se enteraba de que aparecían muchos cadáveres (se decía que los mataba el ejército), pero, al menos yo, de que la gente no apareciera más recién tuve idea en el 78. (Gustavo, entrevista, marzo de 1996)

La revista y los últimos años dictatoriales

La tan esperada partida de las Fuerzas Armadas del poder se palpa, y para diciembre de 1981 la editorial ilustra este sentimiento colectivo en el número 73. La revista como espacio de disenso alcanza su máxima expresión mostrando al grupo militar y sus secuaces hundiéndose en un barco con el nombre “El Proceso”. La ilustración de Cascioli los muestra saltando del barco, tratando de salvarse de la catástrofe (Figura 4). A partir de este momento, las tapas se harán más controversiales, mostrando a los militares en situaciones penosas y definiendo sus características físicas cada vez más ridiculizadas.



Figura 4. Portada, Cascioli, revista *Humor* 73, diciembre de 1981. Sucesión Andrés Cascioli, prohibida su reproducción total o parcial.

El número 73, que anuncia el hundimiento del sistema represivo, está compuesto por varias caricaturas, tiras y artículos focalizados en el tema. En las primeras páginas se observan dos caricaturas de Lawry. En la primera, se ve a un periodista entrevistando a un insistente general a quien le pregunta si la decisión de no aspirar a ocupar la presidencia es cierta, a lo que el general responde “Sí, juro”, como si estuviera jurando la presidencia. En la segunda, se ve a un grupo de hombres haciendo cola para presenciar el juramento presidencial que se anuncia como una película en el cine. En ambas instancias se utiliza la incongruencia para mostrar, en la primera, la testarudez de los militares con respecto a la liberación del poder y, en la segunda, las altas expectativas de la gente que espera la tan preciada democracia como un evento memorable. Más adelante, una tira cómica que ocupa una carilla entera del lado izquierdo muestra a un militar en el escritorio presidencial hablando frente a un micrófono y diciendo: “y ante la ola de rumores mal intencionados me dirijo a la población para ratificar con firmeza que no he pensado, ni pienso . . .” momento en que un tanque de guerra irrumpe la oficina y lo apunta directamente, entonces continúa cambiando la dirección de su discurso “. . . continuar en el cargo” (14). Se alude una vez más a la obstinación militar de perpetuarse en el poder, a pesar de que las circunstancias ya muestran que esto no es posible y que la democracia es inminente.

En otra tira de dos carillas, creada por Daniel Reynoso y Jorge Sanzol, llamada “Marionetta, un personaje al que le faltó piolín”, se muestra a la democracia personificada en forma de marioneta tratando de “aprovechar este medio de difusión masiva para hacer pública mi desgracia”, refiriéndose al hecho de que está “desocupada” hace seis años ya. Otra marioneta le pregunta quién es, a lo que responde: “Ya te dije . . . la mundialmente conocida democracia”. La secuencia continúa haciendo referencia a que generalmente es un país sudamericano quien la deja sin empleo y cómo para levantarla tendrán que trabajar “todos”. La caricatura actúa como un sutil llamado a la población, permeado por lo sardónico, a unirse y a luchar por la democracia. De inmediato, en la siguiente página se observa otra caricatura, esta vez de Viuti, llamada “Navidad latinoamericana”. Se observa a un grupo de soldados alrededor de una fogata reunidos en camaradería bajo un pino navideño. Esta imagen es análoga a las imágenes festivas que denotan paz y armonía mostrando a la familia reunida de la misma manera para estas fechas. Sin embargo, el árbol está decorado con granadas. Se presupone aquí la esperada ruina del proceso y, a su vez, se muestra la evidente incongruencia entre la noción de la Navidad, por un lado, y las granadas y los soldados por otra, lo que ilustra la trivialización y la normalización de la violencia armada por los regímenes militares latinoamericanos.

Estas tiras y gráficos en conjunto forman un frente crítico siempre permeado por el humor, en general un humor liderado por la incongruencia,

en donde chocan planos opuestos. Los estímulos irrisorios en todos ellos amortiguan el impacto, pero aseveran el mensaje. La revista como espacio de disenso generalizado, que había comenzado con los más modestos espacios otorgados a los lectores en sus cartas, ahora pasa a ocupar una fuerza imparabile de crítica.

La clausura del número 97 y la resistencia social

Enero de 1983 comienza un nuevo año que conlleva una mezcla de esperanza, miedo y frustración en la sociedad argentina. Se deja entrever la entrega del poder por parte de la junta militar a un gobierno democrático. El país se desgarró a causa de una economía destruida, una deuda externa que ronda los 43 millones de dólares y el incalculable número de víctimas que deja la “guerra sucia”. La revista *Humor*® lanza el número 97, que ilustra en la tapa a la justicia personificada tratando de cobrar equilibrio en una patineta al lado de Cristino Nicolaides⁷, a quien se lo ve también inestable.

Este número, explica Cascioli en la entrevista en *Los 7 locos*, es secuestrado por la policía. Cien mil ejemplares llegaron a la calle, ciento ochenta mil fueron secuestrados y el resto fueron destruidos. Los que llegaron a la calle fueron ubicados en negocios cercanos a los kioscos de diarios y revistas. A través de medios de difusión como Radio Continental, periodistas, entre ellos José Ignacio López, notificaban a la comunidad dónde se encontraba la policía secuestrando las revistas. De esta manera, los lectores evitaban estos locales y se dirigían a otros que indicaba el quiosquero para recolectar el fascículo censurado. Incluso varios lectores se acercaron a las oficinas de la editorial para solidarizarse y entregar el pago del número secuestrado, con la intención de aplacar el intento de boicot hacia la revista.

Muchos ejemplares secuestrados por las autoridades fueron vendidos en la clandestinidad por los mismos militares, lo que demuestra la demanda por la revista. La coordinación entre las diferentes partes, quiosqueros, otros comerciantes y lectores, demuestra la importancia de la revista como espacio de expresión y disenso, a tal punto que la noticia de clausura no es aceptada en forma pasiva, sino que es motivo para la organización y la acción, confrontando la censura impuesta por las autoridades.

El fascículo secuestrado abre en la página de contraportada con una caricatura realizada por Sanyú titulada “¿Vendrán los Reyes en el 83?” Se observan en esta tira cómica cuatro cuadros en secuencia temporal en donde los jefes militares, incluyendo a Videla, se preparan para la llegada de los Reyes Magos. Para esto, y como es tradición en Argentina, dejan preparado su calzado, con agua y pasto para los camellos. En la segunda imagen, se

los ve a todos en la misma cama con una inscripción “Proceso” expresando sus nervios por la llegada de los Reyes y la espera de los regalos que les van a dejar. Se los ve, a la mañana siguiente, acercándose a buscar sus regalos, pero en su lugar encuentran una nota que dice “La solución es un futuro sin botas”. Los Reyes se llevaron las botas de los militares, que metonímicamente representan a las Fuerzas Armadas (Figura 5).

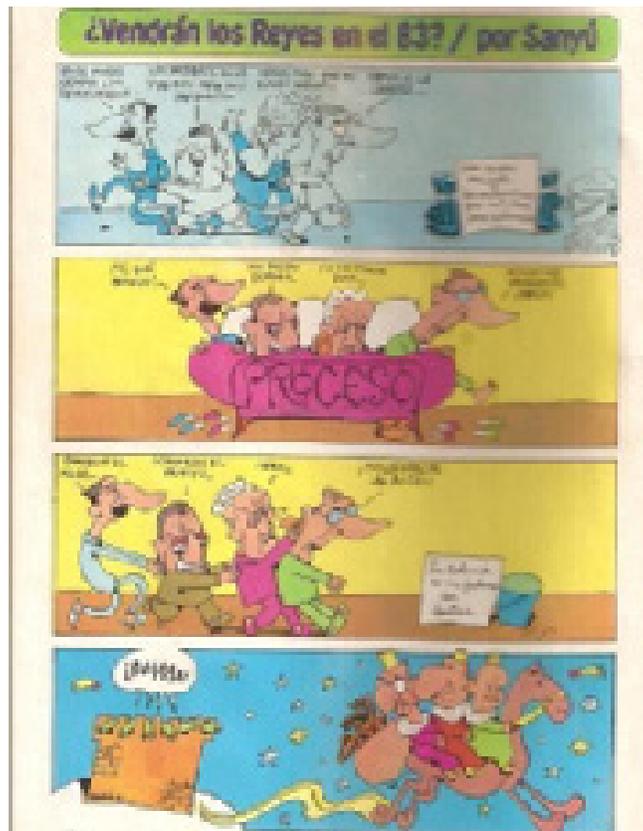


Figura 5. “¿Vendrán los Reyes en el 83?”, Sanyú, revista *Hum*® 97, enero de 1983.

Dos páginas más adelante se observa una caricatura hecha por Lawry que ocupa una carilla entera, en la que muestra a Reynaldo Bignone⁸ durmiendo en una secuencia de tres gráficos. Por encima de su cabeza, se ve una burbuja con dos zetas que sugiere un ronquido. En el segundo cuadro aparece el diablo, quien gira la burbuja y las dos zetas (ZZ) se transforman en dos enes (NN): una abreviación de la expresión latina *nomen nescio*, que significa ‘ignoro el nombre’.⁹ Este símbolo alude a las tantas desapariciones ocurridas

en ese periodo, en el que se lo relaciona con las tumbas de los cuerpos no identificados de los desaparecidos (Figura 6).

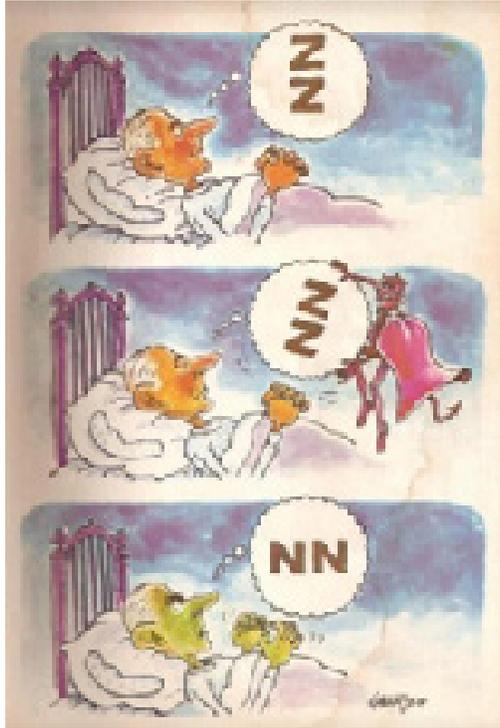


Figura 6. Lawry, revista *Hum*® 97, enero de 1983.

En la página 27, se presenta un resumen del fascículo titulado “Humor 97. En el año de la veda militar”. Se hace una reflexión sobre el año que terminó y de lo que se aproxima, con la implementación de un humorismo sarcástico en referencia al *shock* que provoca el traspaso de gobierno:

Una cosa es segura. Es muy duro aguantar el shock de pasar de un año en el que rigió la veda política, a uno de elecciones. Así, de sopetón. Están jugando con el equilibrio emocional de uno y eso no es justo. Pero queda un consuelo. En el 83, con elecciones, empieza la veda. Cuánto durará lo sabe Lily Sullos.

Lily Sullos (1928–2013) fue una astróloga argentina que hacía predicciones en revistas populares. El *shock* al que se refiere el pasaje es producido por la incertidumbre que vive la población por los cambios que se están desarrollando.

El apartado “La justicia condenada”, por Enrique Vázquez, cita una nota de Luis Gregorich que describe cómo los militares “Tienen que mantenerse agarrados al volante de los Falcon antes de que llegue la justicia y amanezcan agarrados a los barrotes de una celda”. Siendo el Ford Falcon su vehículo predilecto para realizar los secuestros de sus víctimas, se entiende con esta expresión que se aferran al poder, ya que una vez perdido este, deberán enfrentar la consecuencia de sus actos.

En este artículo se describe la situación del juez Pedro Narvaiz, quien estuvo a cargo del caso de los secuestros y asesinatos de Oswaldo Cambiaso, dirigente peronista, y Eduardo Pereyra Rossi, líder montonero. El juez en cuestión debió exiliarse por la cantidad de amenazas a su vida. En el artículo se simula una comunicación telefónica entre Pedro Narvaiz y el general Héctor López Domínguez. Durante esta corta conversación, el general explica que el juez debe partir porque “medios del ejército me piden su cabeza”.

El ejemplar que siguió al número 97 fue una respuesta unánime en contra de la censura, en la que participaron las múltiples voces de lectores y colegas del periodismo, que objetaron el intento del gobierno de acallar la libertad de expresión. Lo que el gobierno de facto logró prohibiendo el número 97 fue una consecuente *vendetta* cultural. El intento de silenciar las denuncias hechas por la revista provoca que la frustración popular se amplifique, lo que produce un contraataque escrito de manera más elocuente y atrevida que en el número clausurado. La tapa, dibujada por Izquierdo Brown y pintada por Cascioli, ilustra a los sectores de las Fuerzas Armadas: Marina, Fuerza Aérea y Ejército, inspirada en los tres monos sabios de Toshogu, con la inscripción “Prohibido mirar, hablar, escuchar” (Figura 7). Al abrir la revista, nos encontramos con otro título provocativo: “¡Se siente, se siente . . . ! Los lectores de *Humor* están presentes”, sección en la que se destacan numerosos mensajes enviados a la editorial por el público lector y por otras editoriales en apoyo a la revista. Los mensajes, todos firmados con nombre y apellido, atacan las acciones del gobierno y la falta de libertad de prensa.



Figura 7. Portada, Cascioli, revista *Humor* 98, febrero de 1983.
Sucesión Andrés Cascioli, prohibida su reproducción total o parcial.

Enrique Vázquez, quien había escrito el artículo “Justicia Condenada” en el fascículo anterior, escribe “El cultivo del rododendro”, a modo contestatario a las acciones represivas llevadas a cabo dos semanas antes e insistiendo en el caso del juez Narvaiz.

Los fascículos 97 y 98 se transforman en un ente activo de protesta en contra de la censura. Se produce un fenómeno de reacción comunitaria como consecuencia de la frustración del público y la decisión de la editorial de continuar publicando material comprometedor y acusatorio en contra de las Fuerzas Armadas. La respuesta a la censura fue un mayor número de denuncias en la que la voz predominante es la de los lectores que expresan su descontento y se sienten traicionados por la clausura de la revista:

Es una hipocresía que los militares reprendan a la prensa por “degradar” las instituciones republicanas, cuando muy pocas cosas pueden ser más

degradantes para una república que el que su pueblo reciba órdenes, en virtud de la fuerza armada, respecto a todo: desde las ideas políticas permitidas hasta la información que puede leer en la prensa Editorial del Buenos Aires Herald.¹⁰

Otra lectora frustrada por la clausura agrega:

Adhiero mi humilde deseo de verlos pronto nuevamente en la lucha. HUMOR es la única luz en las tinieblas del silencio y la deformación, gracias al proceso de Prohibición Nacional. Los saludo con respeto y admiración.
Ofelia Raquel Marquant

Un lector, Osvaldo C. Giorgi Podestá, de Capital Federal, escribe a la editorial y se dirige al “señor director” de la revista. En la misma, expresa su frustración con respecto a los desaparecidos. Habla de lo injusto del perdón que se le pretende dar a los criminales que hicieron desaparecer a seres queridos, quienes fueron “aislados, torturados, a disposición del poder ejecutivo”; prosigue diciendo “No me negará, señor director, que todo este olvido/perdón, parece necesitar de todo el humor que quepa en su revista de muchos números futuros” (20). Con esta frase se concilia la importancia del humor en torno a las denuncias en contra de delitos de lesa humanidad, porque facilita la comunicación creando el espacio necesario de expresión en el que de forma incansable participa la revista.

Conclusión

En los cinco años, desde sus comienzos hasta la vuelta a la democracia, *Hum*® se transforma en productora de un espacio de disenso, mediante el cual autores, artistas y periodistas combinan sus fuerzas con el público lector. Por su carácter de alcance masivo, esta publicación acoge una gama de lectores variada: jóvenes estudiantes, profesionales, trabajadores, amas de casa, mujeres en el ámbito profesional, artistas, entre otros. Mediante los gráficos, los artículos y las notas se genera un sistema enunciativo, el cual adquiere la función de representar una realidad a veces alegorizada, humorizada, caricaturizada y, a veces, seria y directa. El público, destinatario y coconstructor de significado, no da por concluida la representación del mensaje crítico con su lectura y se transforma en un agente activo cuando opina, al escribir las cartas y comentarios. Los temas más serios son enmarcados en un espacio donde reina el

humor. La publicación que comenzará criticando estructuras represivas mediante la alegorización, como en el caso de Idi Amin Dada, o la problematización de la economía, evolucionará hasta enfrentar al sistema dictatorial cara a cara. *Hum*® no concluyó su misión enunciativa al finalizar la dictadura, la editorial prosiguió centrándose en las secuelas que esta dejó a su paso; se concentró más adelante en el tema del indulto y se esforzó por no tomar posturas partidarias. Después de sobrevivir los arduos años de la dictadura, su final llegó irónicamente durante el gobierno democrático de Carlos Menem, cuando los diferentes juicios hechos a la editorial terminaron por quebrarla. Sin embargo, su legado continuó: la revista pasó a formar parte de la iconografía cultural para los argentinos y es recordada, reconocida y ampliamente estudiada hoy en día por su importante participación en el derecho a la libre expresión.

Notas

1. Arthur Koestler, considerado el pionero de la teoría de la incongruencia, desarrolla esta noción en 1964 en su libro *The Act of Creation*, cuyo tema central es la acción creativa y donde dedica toda una sección al humor. Para el autor, la acción de crear se da en tres pasos: humor - descubrimiento - arte. Estos tres pasos se fundan en dos planos que él llama *bisociación*. En el caso del humor, se produce un choque de dichos planos que resulta en lo cómico. A su vez, explica Krikmann, el humor presenta varios elementos de la superioridad porque es motivado, en cierta forma, por un impulso agresivo de autodefensa y la risa es liberadora de dichos impulsos; esta característica demuestra que el humor no puede expresarse mediante una sola teoría o punto de vista (Krikmann 28–29). Por su parte, Víctor Raskin se interesa por la esencia del humor, los componentes del acto humorístico, los conceptos básicos y los términos en el análisis del humor. Raskin elabora su teoría Script-based Semantic Theory of Humor (SSTH) en la que analiza el humor verbal y propone desarrollar una teoría lingüística que determine y formule las condiciones necesarias y suficientes para que un texto provoque humor. Para el autor, existen dos guiones que se intercalan y se oponen. También atribuye al humor un elemento agresivo que produce chistes que se pueden clasificar en étnicos, sexuales y políticos, y cumplen la función de denigración de una figura política o exposición de grupos o instituciones políticas y represión o agresión política (Krikmann 31).
2. Página 21, Cascioli, Ceo y Sanz.
3. Luna Park es un estadio en donde originalmente se realizaban competencias de boxeo. A partir de la década de 1950 se comenzaron a efectuar otro tipo de eventos, como conciertos musicales.
4. Revista *Hum*® 473, 20 de marzo de 1996.

5. PRN: Proceso de Reorganización Nacional dirigido por las Fuerzas Armadas entre 1976–1983.
6. En esta imagen el militar propone una solución “esotérica” para justificar la guerra de las Malvinas. Se está haciendo referencia, sin duda, a la explicación ilógica propuesta por Jorge Rafael Videla años antes en torno a los desaparecidos cuando en una conferencia de prensa expresó: “Le diré que frente al desaparecido en tanto este como tal, es una incógnita, mientras sea desaparecido no puede tener tratamiento especial, porque no tiene entidad. No está muerto ni vivo, está desaparecido” (Videla, 1979).
7. (1925–2011) Militar argentino, perteneciente al Ejército. Fue miembro de la Junta Militar entre junio de 1982 y diciembre de 1983; asume el poder tras la derrota en la Guerra de las Malvinas.
8. Reynaldo Bignone fue un general argentino que sirvió como presidente desde el 1.º de julio de 1982 al 10 de diciembre de 1983.
9. En esta expresión, *nomen* es el acusativo del sustantivo *nomen - nominis* ‘nombre’, *nescio* viene de *ne* ‘no’ y *scio* ‘sé’.
10. Buenos Aires Herald (1976–2017) fue una publicación en inglés para la población de habla inglesa en Buenos Aires. Durante la dictadura militar, esta publicación, dirigida por Robert Cox, expuso las desapariciones forzadas de personas resultando en amenazas por parte de las autoridades y el exilio del director.

Obras citadas

- Burkart, Mara. *De Satiricón a HUM®: risa, cultura y política en los años setenta*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2017.
- _____. “La caricatura política bajo la dictadura militar argentina (1978–1983).” *Revista Contemporánea* 2.4 (2014): 1–36.
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2008.
- Cascioli, Andrés. *La revista Humor y la dictadura*. Buenos Aires: Colihue, 2013.
- _____. Entrevista con Cristina Mucci en *Los 7 locos*. Programa televisivo. Canal 7, Argentina, 2005. *YouTube*, subido por 097locos el 20 de septiembre de 2013, acceso 10 de enero de 2020.
- _____. *Humor Registrado 1978–1983*, 1996.
- Caufield, Rachel P. “The Influence of ‘Infoenterpropagainment’ Exploring the Power of Political Satire as Distinct Form of Political Humor”. *Laughing Matters: Humor and American Politics in the Media Age*. Eds. Jody Baumgartner y Jonathan Morris. Nueva York: Routledge, 2008. 3–20.
- Gaggiotti, Hugo. “El discurso urbano como condiccionario del discurso cultural. El caso de la revista *Humor Registrado* de Buenos Aires, Argentina.” *América* 15.1 (1996): 389–400.
- Koestler, Arthur. *The Act of Creation*. Londres: Hutchinson, 1964.

- Krikmann, Arvo. "Contemporary Linguistic Theories of Humour." *Folklore: Electronic Journal of Folklore* 33 (2006): 27–58.
- Linell, Per. *Rethinking Language, Mind and World Dialogically: Interactional and Contextual Theories of Human Sense-Making*. Charlotte NC: Information Age Publishing, 2009.
- Luciani, Laura L. "Capítulo 3. Las políticas hacia los jóvenes en las Fuerzas Armadas." *Juventud en dictadura: representaciones, políticas y experiencias juveniles en Rosario (1976–1983)*. La Plata: Universidad Nacional De La Plata (2017): 115–119.
- Morreall, John. *Taking Laughter Seriously*. Albany: SUNY, 1983.
- _____. *Humor Works*. Amherst: HRD Press, 1997.
- Nielsen, Don L. F. y Jonathan Morris. "Political Cartoons. Zeitgeist and the Creation and Recycling of Satirical Symbols." *Laughing Matters: Humor and American Politics in the Media Age*. Eds. Jody Baumgartner y Jonathan Morris. Nueva York: Routledge, 2008. 67-79.

Defiel, Natalia. "Las estrategias de la revista *Humor Registrado* para crear espacios de disenso durante el Proceso." *Humor bajo autoridad*. Ed. Francisco Ocampo. *Hispanic Issues On Line Debates* 12 (2024): 67–96. Web.
