





COLECCIÓN

HISTORIA DEL ARTE  
ARGENTINO Y LATINOAMERICANO

DIRECTOR

JOSÉ EMILIO BURUCÚA

Se han realizado todas las gestiones necesarias a fin de identificar a los titulares de derechos de autor y de imagen reproducidas en esta obra.

**Diseño:** Gerardo Miño

**Composición:** Eduardo Rosende

**Edición:** Primera. Febrero de 2017

**ISBN:** 978-84-16467-79-2

**Lugar de edición:** Buenos Aires, Argentina

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© 2017, Miño y Dávila srl / Miño y Dávila editores s.l.

**MIÑO y DÁVILA**  
♦ EDITORES ♦

**En Buenos Aires:** Miño y Dávila srl

Tacuari 540

(C1071AAL)

tel-fax: (54 11) 4331-1565

Buenos Aires, Argentina

**e-mail producción:** [produccion@minoydavia.com](mailto:produccion@minoydavia.com)

**e-mail administración:** [info@minoydavia.com](mailto:info@minoydavia.com)

**web:** [www.minoydavia.com](http://www.minoydavia.com)

MARA BURKART

De **satiricón** a **HUMOR**®

RISA, CULTURA Y POLÍTICA  
EN LOS AÑOS SETENTA

MIÑO y DÁVILA  
♦ EDITORES ♦



# ÍNDICE

Agradecimientos.....	9
Introducción .....	13
CAPÍTULO 1	
<i>Satiricón</i> : Innovación, irreverencia y “libertad” del humor gráfico (1972-1974) .....	29
<i>Boom</i> , innovación y politización de la prensa gráfica masiva .....	30
En clave popular y cordobesa: <i>Hortensia</i> (1971-1974).....	36
Innovación, iconoclasia y censura: <i>Satiricón</i> .....	41
Entre Averchenko y Petronio.....	46
En la senda de Sade .....	62
CAPÍTULO 2	
“El demonio nos gobierna”. Repliegue y crisis de la prensa de humor gráfico (1974-1978) .....	71
<i>Chaupinela</i> : entre la censura, la herencia de <i>Satiricón</i> y el proyecto editorial propio .....	72
<i>Satiricón</i> se reedita y anuncia: “el demonio nos gobierna” .....	88
Ratones y Tías: la prensa de humor gráfico en los primeros años de la dictadura militar .....	94
EXCURSO	
Dictadura militar y cultura masiva .....	111
El impacto del golpe de Estado sobre la cultura masiva .....	116
La fiesta mundialista como grieta de la dictadura .....	128
CAPÍTULO 3	
<i>HUM</i> ®: el surgimiento de un espacio crítico (1978-1981) .....	133
El nacimiento de <i>HUM</i> ® .....	134
El humor como marca registrada.....	140

Tiburones, monstruos y vedettes .....	147
El desafío de redefinir el contrato de lectura .....	153
Censores y mediocres .....	171
Entre verdugos, patotas, nazis, el Ku Klux Klan e Idi Amin: Representaciones de la violencia política .....	178
<i>HUM®</i> y una primera definición política.....	193
<i>HUM®</i> ante “la intolerancia” .....	205
 CAPÍTULO 4	
<i>HUM®</i> , “la revista que supera la mediocridad general” (1981-1983) ...	209
<i>HUM®</i> , la revista seria y política de sátira.....	210
Vicisitudes de un espacio crítico bajo la interna militar.....	220
Entre amenazas, censuras y atentados: la cultura se reactiva.....	235
Galtieri y “el fin de la paciencia” .....	247
<i>HUM®</i> y la Guerra de Malvinas .....	252
La posguerra y los desafíos para el retorno a la democracia .....	263
En transición.....	279
 CAPÍTULO 5	
<i>HUM®</i> , Ediciones de la Urraca y el proyecto alternativo de cultura masiva.....	311
El humor gráfico como tradición, espacio de sociabilidad y de consagración .....	313
<i>HUM®</i> y la prensa humorística contemporánea: entre la reconstrucción del campo y la competencia.....	322
Ediciones de la Urraca como proyecto editorial .....	334
<i>El Péndulo</i> y <i>Mutantia</i> .....	335
Las revistas satélite: <i>HUM®</i> & <i>Juegos</i> , <i>HURRA</i> , <i>SuperHUM®</i> y <i>HUMI</i> .....	339
<i>HUM®</i> como proyecto cultural .....	353
 Conclusiones.....	
	361
 Bibliografía .....	
	373



# AGRADECIMIENTOS

La investigación que presenta este libro surgió en el año 2004 durante las reuniones iniciales del proyecto de investigación colectiva dirigido por Waldo Ansaldi, “Los sonidos del silencio. Dictaduras y resistencias en América Latina 1964-1989”. En 2008, un primer avance del trabajo quedó plasmado en mi tesis de maestría y en 2011, el estudio concluido sobre la revista *HUM*® fue mi tesis de doctorado, que defendí en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Este libro tiene su punto de partida en aquellas tesis y en artículos que escribí posteriormente. Es resultado de un trabajo elaborado en la universidad pública y en el sistema científico argentino, ya que las becas de posgrado y posdoctorado que obtuve del CONICET permitieron que me dedicase a la investigación con exclusividad.

En estos más de diez años muchas personas me ayudaron de muy distintas formas, y este libro no hubiese sido posible sin el apoyo y la motivación de quienes me acompañaron en todo o en partes de este largo proceso de investigación y escritura. Quiero expresar un profundo y afectuoso agradecimiento, en primer lugar, a la directora y al codirector de mis dos tesis, Laura Malosetti Costa y Waldo Ansaldi, así como a Gastón Burucúa, director de la colección en la cual se inscribe este libro y también jurado de mi tesis de maestría. A Laura, por su estímulo constante y porque cada encuentro con ella fue excepcional, por su aporte de rigurosas y precisas observaciones, por su orientación cuando el trabajo parecía infinito. Su generosidad intelectual y personal es un hallazgo invaluable. A Waldo, por confiar en mí desde que era estudiante de sociología, al darme un espacio en sus equipos de docencia e investigación y al dirigirme en mis becas de posgrado de CONICET. Una y otro 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. A Gastón le agradezco la confianza, la libertad y el estímulo con los cuales he podido trabajar en el libro estos dos años. También la posibilidad de discutir y aclarar algunas dudas teóricas sobre lo cómico y el humor.

También quiero agradecer a quienes me orientaron y estimularon dentro del gran mundo de la sociología y la historia: a Patricia Funes y a 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. Otro agradecimiento es para los jurados de mis tesis de maestría y doctorado: Sylvia Saítta, Ricardo Sidicaro, Gastón Burucúa, María Pía López, Florencia Levín y Alicia Entel, cuyos comentarios han sido de gran valor e inspiración para seguir reflexionando sobre los problemas que me he planteado. Un agradecimiento especial es para Oscar Steimberg, con quien tuve el placer de discutir sobre las especificidades de la revista *HUM*®.

Un reconocimiento especial es para mis colegas y amigas de los equipos de investigación y docencia que conformamos en el Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe y en la carrera de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA por el trabajo colectivo tan necesario, por compartir más que charlas académicas y de docencia, y por el estímulo constante: Mónica Alabart, Verónica Giordano, Inés Nercesian, Julieta Rostica y Lorena Soler. También para el equipo de trabajo que conformó Laura Malosetti Costa junto a Marcela Gené en el Instituto Payró de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y luego se trasladó al IDAES, el cual fue un espacio muy estimulante para desarrollar y enriquecer 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, Catalina Fara, Mónica Farkas, Marita García, Marcelo Marino, Isabel Plante, Sandra Szir y Verónica Tell.

Quiero expresar mi gratitud a los maestros y colegas con cuyas observaciones me enriquecí al comentar avances de mi trabajo en diversos congresos y jornadas. A Cecilia Belej por nuestras jornadas semanales de trabajo a lo largo de casi dos años mientras éramos doctorandas. A Mario Ayala y a Ceça Pires, por los proyectos compartidos. A quienes me acompañan en seguir reflexionando e investigando sobre cultura y política en América Latina con su participación en el Grupo de Estudios Cultura, Medios y Sociedad en América Latina que coordino desde 2013.

Quiero expresar mi especial reconocimiento a los dibujantes, periodistas y editores que aceptaron ser entrevistados, que me facilitaron material de muy difícil acceso y que de otro modo hubiera sido imposible conseguir; especialmente a quienes como Lorenzo Amengual, Enrique Vázquez, Tomás Sanz y Marcelo Lawryczenko (Lawry) leyeron avances de mis investigaciones y me aportaron datos y puntos de vista que enriquecieron mi análisis y me ayudaron a comprender lo que habían vivido en aquellos años. A Tomás Sanz le agradezco su buena predisposición y las largas charlas que tuvimos en *Clarín*, donde surgió un gran cariño, que me enorgullece pensar mutuo. También le estoy muy agradecida a Andrés Cascioli (*in memoriam*), quien muy amablemente me recibió en sucesivas ocasiones en su estudio cuando yo estaba comenzando esta investigación. También a Nora Bonis y a Malena Cascioli, por auxiliarme cuando Andrés ya no estaba y por permitir el uso de las imágenes realizadas por Andrés Cascioli para ilustrar esta edición.

Un gran agradecimiento es para quienes me brindaron su ayuda y cariño en mi breve paso por Córdoba, haciéndome sentir muy cómoda allí. Por un lado, a Pablo Ponza, a su mamá Mónica Flores y a Hernán Jaeggi que me alojaron y me ayudaron a buscar ejemplares de la revista *Hortensia* en bibliotecas y librerías de viejo. Por otro lado, a Manuel Peirotti (Peiró) y Roberto Di Palma y especialmente, a Cristóbal Reynoso (Crist) y a su esposa, María Teresa, por toda la valiosa información que me dieron para este estudio. También quiero mencionar mi gratitud 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 quienes me facilitaron sus trabajos, aún inéditos o en prensa como Florencia Levín, Marcelo Borrelli, Paula Guitelman, Eduardo Raíces y Laura Vazquez. A Florencia también por compartir las inquietudes en torno al poco frecuente objeto de análisis que es el humor gráfico. Laura 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.

Agradezco a Nicolás Kwiatkowski, Leonardo Figueroa y Marina Franco que han leído fragmentos de este libro por sus comentarios agudos y lectura detallada que han sido un valiosísimo aporte. A Carolina Palma Arce la ayuda para diseñar los gráficos y a Vivian Ribeiro, por la edición de las imágenes. También quiero reconocer el trabajo meticuloso y riguroso de Luciano López Padilla como corrector y editor: este libro no hizo más que beneficiarse con su aporte. No eludiré la fórmula usual: muchas de las virtudes de este libro se deben a todos ellos, los defectos me corresponden íntegramente.

Mi especial gratitud es para mis amigos y amigas, y para mi familia. Sin ellos nada de todo esto hubiera sido posible. A Mónica Alabart, Mario Ayala, Natalia Bustelo, José Casco, Adrián Celentano, Nicolás Kwiatkowski, Mariana Mejjide, Verónica Millenaar, Silvia Ornelas, Faba Raviolo, Vivian Ribeiro y Laura Vazquez, Marianne Watson. A mis hermanos Claudia y Hernán, a mi sobrina Juana, y muy especialmente a mis padres, Arturo e Isabel, por su apoyo incondicional y por el esfuerzo en comprender en qué consiste la profesión que elegí y el trabajo que ella significa. A Leonardo Figueroa por su amor y su estímulo, fundamentales en el tramo final. Este libro está especialmente dedicado a Tatá, mi abuelo.



# INTRODUCCIÓN

La revista *HUMOR Registrado* –de aquí en más *HUM®*– está fuertemente presente en la memoria que las clases medias de Buenos Aires tienen de su vida cotidiana bajo la dictadura militar. Muchos de sus antiguos lectores recuerdan esperar con ansias cada nuevo número y el placer cómplice que generaba cruzarse en el subterráneo o en el colectivo con alguien que la estuviese leyendo o que la llevase bajo el brazo. También hijos e hijas de esos lectores recuerdan leerla junto a sus padres o a escondidas, y tener pilas de revistas guardadas en algún rincón de sus casas. Pero si algunos la erigen en un símbolo de la “resistencia cultural”, otros la acusan de haber sido funcional a la dictadura o la consideran apenas “lo que los militares nos dejaban leer”. Más lejana en el tiempo y más difuminada quedó *Satiricón*, surgida en noviembre de 1972, cuando Juan Perón volvió por primera vez al país. Con todo, este medio dejó su impronta irreverente y mordaz en sus lectores y en la historia del periodismo gráfico vernáculo. La trayectoria y la experiencia editorial de *Satiricón* y de *HUM®* están unidas por la figura de Andrés Cascioli (1936-2009). Dibujante y editor, Cascioli resulta ser el principal exponente de un grupo conformado por un gran número de humoristas y de periodistas argentinos que se consagró en dichas revistas y que también participó en otros emprendimientos editoriales de la época como fueron *Mengano*, *Chaupinela* y *El Ratón de Occidente*. Retrospectivamente todas estas publicaciones resultan una sucesión o una cadena de la cual *Satiricón* fue el primer eslabón y *HUM®*, el último.

Pese a esta gran vigencia en la memoria colectiva de los sectores medios porteños, las ciencias sociales y humanísticas no asignaron a estas revistas la atención que podrían merecer. En los primeros años de la transición a la democracia hubo en la Argentina un auge de trabajos académicos realizados por intelectuales interesados en reconstruir el campo cultural, intelectual y periodístico, y buscar en el pasado traumático que dejó la dictadura las voces silenciadas y las resistencias generadas desde las “catacumbas”<sup>1</sup>. En

---

1. Entre los especialistas en cultura y literatura sobresalen las compilaciones de Aníbal Ford, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano (1985) sobre la cultura popular

ellos predominó, explícita o implícitamente, una mirada dicotómica que sugería que la cultura masiva había sido cómplice y complaciente con el régimen militar, mientras que las experiencias *underground* o dirigidas a un público restringido habían sido expresiones de resistencia<sup>2</sup>. Estas interpretaciones, que distinguen a cómplices y obsecuentes de los resistentes, perduraron durante los años noventa, pues eran políticamente redituables para la construcción de la memoria sobre la dictadura militar y la actuación de la sociedad civil en aquel entonces, pero impiden comprender y explicar procesos y fenómenos culturales más complejos, en especial, el caso de la revista *HUM*® que también en esos casos queda relegada a notas a pie de página o a aclaraciones incidentales, al ser considerada una excepción a experiencias más homogéneas entre sí<sup>3</sup>. En cambio, en los trabajos perio-

---

y masiva argentina en el siglo XX; la de Saúl Sosnowski (1988), y la dirigida por Daniel Balderston (1987). Entre los periodistas, la transición democrática generó la recuperación de Rodolfo Walsh y la agencia de noticias ANCLA y la elevación del primero a la categoría de héroe de la resistencia (Verbitsky, 1985). Entre los estudiosos de la comunicación, se abrió el debate alrededor del papel de los medios en la construcción y consolidación del régimen democrático y del Estado en cuanto a la regulación, la normativa y las políticas públicas (Landi, 1987).

2. Heriberto Muraro (1985: 11) explicitó esta interpretación en el prólogo a Ford, Rivera y Romano (1985), al distinguir dos ámbitos antagónicos: un “entorno oficial” conformado por los medios masivos de comunicación e instituciones culturales, científicas y educativas intervenidas por los militares y los “esfuerzos de resistencia y protesta”, marginales, dispersos y discontinuos.
3. En la compilación de Sosnowski (1988), Luis Gregorich, que fue colaborador de *HUM*® por más de un año, no la menciona en su artículo sobre el periodismo bajo la dictadura; en cambio, sí lo hace Beatriz Sarlo, aunque a pie de página, debido a que no forma parte de su objeto de análisis, el campo intelectual de izquierda. Carlos Altamirano (1986: 4), al reflexionar sobre el intelectual en tiempos de represión, también menciona rápidamente a *HUM*®, le reconoce haber sido una experiencia que alteraba “el silencio de espacios de mayor eco público”. Ya en los años 2000, Mirta Varela (2001, 2005) distingue también dos posiciones: por un lado, la de la banalidad y el optimismo y, por otro, la de la censura, el silencio y la mordaza, por lo cual esa revista queda relegada al recuadro de las excepciones. Carlos Mangone (2006) la sitúa entre la “cultura opositora” pero no avanza en su análisis. Una excepción la ofrece Francine Masiello (1987), quien la destaca como un medio de comunicación masivo que frente a la autoridad del Estado propuso un “discurso mixto” y una estrategia de la heterogeneidad entre las culturas intelectual y popular. Estudios más recientes sobre la prensa bajo el “Proceso”, como son las compilaciones de César L. Díaz (2009) y de Jorge Saborido y Marcelo Borrelli (2011), omiten la revista de Cascioli y centran el análisis en publicaciones “serias”.

dísticos<sup>4</sup> y sobre humor gráfico<sup>5</sup> predominan las miradas descriptivas, anecdóticas o antológicas que recuperan tramos de la historia de estas revistas sin, por ejemplo, indagar por qué *HUM®* sobrevivió a la dictadura, por qué logró generar el ya señalado sentimiento de complicidad entre sus lectores, por qué fue un éxito o por qué ella y no otra publicación conquistó un lugar central en la cultura y el periodismo bajo la dictadura militar.

La investigación que presenta este libro busca responder a estos interrogantes y también se suma a los esfuerzos que se vienen llevando a cabo desde varias disciplinas en los últimos años por desmontar las miradas dicotómicas antes señaladas<sup>6</sup>. Para esto último, nos proponemos analizar las relaciones

4. En este caso sobresalen trabajos de gran valor documental sobre la prensa escrita como el de Carlos Ulanovsky (1997) y el de Eduardo Blaustein y Martín Zubietta (1998). *HUM®* no es analizada por Susana Carnevale (1999) en su libro *La patria periodística* ni es mencionada en la compilación de testimonios sobre los protagonistas de la cultura y de los medios masivos de comunicación durante la dictadura que hizo Radio La Tribu en 2003. Cascioli (2005) armó una antología de *HUM®* que le da ocasión para narrar la historia de la revista, pero no hay relatos autobiográficos, biográficos ni memorias de sus periodistas como sí los hay para otros medios: la experiencia de *The Buenos Aires Herald* fue recuperada por Andrew Graham-Yooll (1999), James Neilson (2001) y David Cox (2002), quien compiló el intercambio epistolar de su padre, Robert Cox, director del diario 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 en la muy bien documentada biografía de Jacobo Timerman, realizada por Graciela Mochkofsky (2003). Por último, Enrique José Maceira (2004) cuenta su experiencia como redactor de *La Prensa*, otro tradicional diario argentino.
5. En cuanto a los trabajos sobre la historia de la prensa satírica y del humor gráfico argentino pueden distinguirse los trabajos realizados por humoristas argentinos, interesados en hacer una historia de su profesión y de la prolífica producción nacional, de aquellos realizados por estudiosos y académicos del humor y la risa. En el primer caso, sobresale la monumental obra de Oscar Vázquez Lucio (1985a, 1985b), conocido por su seudónimo Siulnas; el libro de Jorge Palacio (1983) quien firma como Faruk y es hijo del legendario Lino Palacio (Flax). 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 ya mencionada antología de *HUM®* realizada por Cascioli (2005). Diego Igal (2013) narra la historia de *HUM®* y de sus antecesoras, y las vicisitudes de su equipo de redacción. 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 ellos, *HUM®* y sus historietas más emblemáticas tienen un lugar destacado. Dentro del mundo académico, en los últimos años surgieron varios estudios sobre *HUM®*. La mayoría se originaron como tesis de licenciatura (Filippo, 2000; Lafourcade, 2004; Cossia, 2005) y de maestría (Matallana, 1999, Díaz, 2004; Burkart, 2008; Raíces, 2010).
6. En esta línea, un primer trabajo relevante que destaca el lugar de *HUM®* entre las manifestaciones culturales producidas bajo la dictadura es el de Marcos Novaro y Vicente Palermo (2003), que también tiene la novedad de usar a la revista como fuente histórica.

entre cultura masiva y política atendiendo a los resquebrajamientos y a las contradicciones de los regímenes políticos autoritarios, y a los artefactos culturales que se gestaron en tales coyunturas. El análisis se centra en las principales publicaciones humorísticas que surgieron en los años setenta, período amplio que es expresión simbólica del proceso cultural, político y social complejo que se abre con la transición a la democracia que encabezó el general Alejandro A. Lanusse, bajo la cual surgió *Satiricón*, y se cierra con la transición a la democracia de 1983, con la revista *HUM®* en pleno apogeo. Entre tanto, se sucedieron los gobiernos de Héctor J. Cámpora, Juan D. Perón, María Estela “Isabel” Martínez de Perón y la dictadura militar más terrible que la Argentina haya sufrido. Durante la década de 1970, la violencia adquirió protagonismo como medio para la resolución de los conflictos políticos y “como instrumento de cambio, sea revolucionario en procura del socialismo, sea de modernización conservadora para profundizar la dominación burguesa” (Ansaldi y Alberto, 2014: 28). En la Argentina, el proceso de modernización conservadora que se llevó adelante a mediados del período considerado implicó la mayor masacre perpetrada en el siglo XX por el brazo armado del Estado, las fuerzas armadas. Miles de desaparecidos y cientos de bebés robados son desde entonces una deuda y una marca imborrables para la democracia.

Las preguntas sobre por qué y cómo fue posible el terror de Estado en forma de la desaparición forzada de personas es inevitable y estuvo presente desde el inicio de esta investigación. Sin embargo, excede a los objetivos de este libro responderlas. Sí es propósito de este texto analizar las relaciones entre cultura y política a partir de artefactos culturales masivos como son las revistas de humor gráfico y reconstruir, a partir de ellas, aspectos aún soslayados de las luchas simbólicas que se desplegaron junto a la escalada de violencia y a la masacre. Para responder a estos objetivos, sondeamos la sensibilidad social y los umbrales de credibilidad y de tolerancia al observar aquello que generaba (o no) risa, especialmente, entre las clases medias urbanas con respecto a la tensión cambio/orden, autoritarismo/democracia y a la violencia política en los años setenta. Y, además, identificamos las condiciones de posibilidad para el surgimiento de espacios críticos en el ámbito de la cultura masiva y para la reconstrucción de la trama cultural destruida por la dictadura militar.

En este libro, *HUM®* tiene un lugar destacado. Esto se debe a la capacidad que demostraron sus editores para transformar a la revista en un espacio crítico, es decir, según Roger Chartier (2005: III), en un “espacio de debate donde las personas privadas hacen uso público de su razón”. Estas características hicieron de esa publicación una instancia clave para el devenir de las luchas simbólicas durante la dictadura; ella 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. Nuestra intención es echar luz sobre el proceso por el cual *HUM®* colocó a la



cultura en un lugar políticamente central entre las estrategias de lucha y oposición a la dictadura militar. Y para ello resulta imprescindible analizar sus antecedentes más inmediatos: las revistas *Satiricón*, *Chaupinela* y *El Ratón de Occidente*. Como esperamos demostrar, *HUM*® representa (terrorismo de Estado de por medio) la domesticación de la irreverencia de *Satiricón* y, así, el fin de las expectativas de cambio imperantes desde los años sesenta. Dicho aplacamiento no fue producto de un proceso lineal ni teleológico, aunque visto retrospectivamente parezca una línea cuyos hitos intermedios fueron *Chaupinela*, *El Ratón de Occidente* y los cambios que atravesó *HUM*® entre 1978 y 1983. Asimismo, y en su proyección a futuro, esta última sentó las bases de lo que en el correr de los años ochenta, ya en democracia, se dio en llamar el “progresismo” cultural y político. En este sentido, este libro recorre una década (clave en cuanto a la construcción del orden social de la segunda mitad del siglo XX), que durante mucho tiempo ha quedado reducida a los años de la dictadura militar<sup>7</sup>.

## Entre la historia cultural y la sociología de la cultura. Un punto de partida teórico, metodológico y político

Este estudio se inscribe en la intersección entre la sociología de la cultura y la historia cultural, aunque tiene deudas con la historia del arte, la historia social y la sociología política. De modo más preciso se ubica en el paradigma de la historiografía cultural que José Emilio Burucúa (2001: 20) denomina “agonal” o “agónico”, en tanto concibe a la cultura como un campo conflictivo al “pone[r] todo su empeño en revelar las formas representativas y simbólicas que asume el enfrentamiento entre clases en el plano de la creación cultural”. Fundado por Karl Marx, continuado por Antonio Gramsci, en la segunda mitad del siglo XX, este paradigma fue retomado por la sociología de la cultura, con Pierre Bourdieu en Francia y Raymond Williams del otro lado del Canal de la Mancha; y por la historiografía francesa de cuño foucaultiano con Louis Marin y Roger Chartier.

La cultura es el espacio privilegiado de producción de visiones del mundo, las cuales entran en disputa para definir el orden y sus expresiones

---

7. En los últimos años surgieron importantes investigaciones que toman a la década como un todo, por ejemplo, el exhaustivo estudio del humor gráfico del diario *Clarín* entre 1973 y 1983 realizado por Florencia Levín (2013); el análisis de la cultura política de la “gente común”, es decir, de las clases medias que entre 1969 y 1982 no optaron por la violencia política, que realizó Sebastián Carassai (2013). Valeria Manzano (2014) analizó la tríada cultura, política y sexualidad en la juventud argentina en un período aun más amplio: 1956-1976. Por su parte, Humberto Cucchetti y Moira Cristiá (2008) coordinaron un dossier que propuso reflexionar sobre si las décadas de 1960 y 1970 eran un tema pendiente. También, partiendo del mismo diagnóstico, hay trabajos que revisaron los primeros años setenta, entre los cuales se destacan el de Marina Franco (2012) sobre la construcción del enemigo interno y el de Estela Schindel (2012) sobre las operaciones sociales y mediáticas en torno a la figura del desaparecido entre los años 1975 y 1978.

legítimas. Esas luchas surgen cuando los sujetos toman a las representaciones como armas para tejer estrategias simbólicas, las cuales determinan posiciones y relaciones, y construyen para esa clase, grupo o medio un ser percibido constitutivo de su identidad (Chartier, 2005). Un poder político o un grupo social proponen y ponen en circulación figuras 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.

Esta concepción de la dinámica cultural recupera la noción de representación tributaria del Diccionario de Furetière de 1727. Como Marin y Chartier nos recuerdan, en cualquier representación deben reconocerse dos dimensiones o funciones: una transitiva, que se expresa cuando una representación hace presente una ausencia y postula una relación descifrable entre el signo visible y lo que este significa; y una reflexiva, que impone la presencia no de lo representado, sino del hecho y del acto mismo de representar. Esta última es más bien una autorepresentación, alguien exhibe su propia presencia como imagen y con eso construye a quien la mira como sujeto mirado. En este acto la imagen procede a la instrumentalización de la fuerza en potencia y su fundación como acto de poder (Marin, 1993). Esta mutación de la fuerza en potencia, de la dominación en hegemonía, para decirlo en términos gramscianos, no implica que aquella desaparezca, sino que asume nuevas características como dominación simbólica. La representación puede ser tomada como lo real, como signos visibles de una realidad que no lo es y, así encubierta, 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, 2005: 59).

En la práctica, la hegemonía no es uniforme ni estática, tampoco abstracta, por lo contrario, es siempre un proceso, un conjunto efectivo de experiencias, relaciones y actividades que tiene límites y presiones específicas y cambiantes. Por eso, debe ser continuamente renovada, recreada, definida y modificada. Y si bien existen dispositivos representativos que buscan establecer límites, condicionar o someter al lector o espectador, estos tienen a su vez la capacidad de señalar brechas o decidir tomas de distancia respecto de aquellos dispositivos, dejando en evidencia que la dominación y la sujeción nunca son totales. En efecto, la hegemonía es continuamente resistida, limitada, alterada y desafiada por los sectores subalternos. Este libro trata esta dinámica viva y compleja de los procesos culturales, prestando mayor atención a los desafíos, resistencias e intentos de alterar las visiones del mundo que las clases dominantes quisieron imponer en los años setenta. Entender de este modo la relación entre cultura y poder evita la dicotomía dominador/dominado que confiere al polo dominador un papel activo y al dominado uno pasivo, ya que se entiende a ambos polos como activos y en permanentes negociaciones entre sí.

Michel de Certeau (2000: XLV) puede integrarse a esta forma de comprender la cultura y las relaciones de poder al echar luz sobre “las formas

subrepticias que adquiere la creatividad” de grupos e individuos atrapados dentro de redes de poder. En complementariedad con la “microfísica del poder” propuesta por Michel Foucault, reconoce la imposibilidad de entender al poder y la dominación como omnipotencia y omnipresencia. Según De Certeau (2004), para escapar a los dominadores, la cultura adopta caminos plurales que constituyen figuras posibles de una invención social, en las que está siempre implicado un gesto político. Su metáfora de la migración ha sido fértil para aludir a la pérdida de adhesión por parte de los sujetos a instituciones que antes les resultaban creíbles y provistas de autoridad. La migración es producto de una situación de sometimiento y dominación que despoja a las instituciones de sentido. Hay situaciones (dice De Certeau) en las cuales el sentido ha “tomado el camino del exilio<sup>8</sup>”. El hecho de que la adhesión o la credibilidad migren o se “exilien” significa que instituciones ocupadas por sujetos a quienes se tiene por conservadores y que se empeñan en resguardar “la verdad”, son abandonadas por quienes reivindican una exigencia de conciencia, de justicia o de verdad (De Certeau, 2004: 26).

El análisis de las luchas de representación que este libro propone parte de objetos, formas y códigos, no de los grupos en tanto entiende, como Chartier, que las prácticas y las estructuras son producidas por representaciones que aunque enfrentadas y contradictorias son el filtro a través del cual los individuos y los grupos le dan sentido al mundo que los rodea. Los artefactos culturales —que en nuestro casos son las revistas de humor gráfico— deben ser tomados en sí mismos a partir de los conflictos particulares que generan y de los grupos sociales, culturales y políticos que se dan forma. Y sumando la propuesta de De Certeau, se debe prestar atención a los “caminos plurales” que dichos artefactos recorren. De este modo, concebimos estas revistas como los medios con los cuales autores y editores intervienen en la escena histórica, y como herramientas de dicha acción hay que reconocerles su relación dinámica con el mundo social y su materialidad, ya que los lectores manipulan también un objeto, no textos e imágenes abstractos, y las formas materiales también producen sentido. Según Noemí Girbal-Blacha (1999: 26), las revistas son espacios de reencuentro donde se cruzan trayectorias sociales e intelectuales. Y, siguiendo a Olivier Corpet, agrega que son ambiciosos emprendimientos resultado de un “complot” por parte de un grupo o movimiento de ideas que antes que informar (función propia de la prensa diaria) busca debatir y reflexionar, y por eso, en ellas tenemos muchas voces (con más o menos matices o uniformidad) que a veces son una: la de la revista.

En las revistas de humor gráfico analizamos las representaciones plasmadas en sus textos e imágenes, y los grupos y las formaciones culturales —para usar un concepto caro a Raymond Williams— que se gestaron a su alrededor. Texto e imagen entablan intrincadas relaciones entre sí, pero no llegan a

---

8. El término “exilio” se emplea aquí —como en el uso que se le atribuye líneas más abajo— en un sentido metafórico: no alude a la experiencia del exilio que miles de argentinos debieron emprender bajo la dictadura o antes de esta.

confundirse ya que cada uno es un objeto irreductible. La imposibilidad de homologar texto e imagen obedece a que son dos formas de representación que 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; es decir, que cada forma de representación tiene una lógica propia de producción de sentido. Este reconocimiento está relacionado con el interés que tiene este libro por las características visuales y formales de cada publicación de humor gráfico.

Asimismo, se vuelve imprescindible determinar la especificidad de cada una de las revistas estudiadas. Para eso nos valemos de la clásica noción de contrato de lectura (Verón, 1985), que permite relevar el modo particular en que cada medio de prensa construye su relación con los lectores a los fines de explicar su éxito o fracaso. Según Eliseo Verón (1985: 2-3), 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.

El estudio de dicho contrato de lectura implica identificar “todos los aspectos de la construcción de un soporte de prensa” por cuyo intermedio se construye el nexo con el lector: portadas y contratapas, relaciones texto/imagen, modo de clasificación del material redactado, dispositivos de “apelación”, modalidades de construcción de las imágenes, tipos de recorridos propuestos al lector y sus variaciones. 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.

Por su parte, las condiciones sociales de producción y recepción de las revistas de humor serán analizadas a la luz del concepto de campo elaborado por Pierre Bourdieu. En complemento con la noción de cultura ya presentada, este concepto permite explicar la singularidad del creador a partir de la “reconstrucción del espacio [donde] el autor se encuentra englobado y ‘comprendido como un punto’” (Bourdieu, 2005: 14). Un campo es un ámbito de relaciones de fuerza, un microcosmos social separado y con una autonomía relativa. En cada campo hay personas dispuestas a jugar según sus reglas específicas y una serie de intereses fundamentales asociados a la existencia de aquel. Allí, en el caso del campo cultural, se engendran las obras. De este modo, el campo se constituye en institución objetivada mientras, dirá Bourdieu, el habitus es la institución incorporada. 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, es aquello que se concibe como “natural”, es el sentido objetivado de las

instituciones. El habitus es para Bourdieu lo que para Raymond Williams es la estructura del sentir. Con esta noción, Williams elude conceptos más formales como “concepción del mundo” o “ideología” y puede 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” (Williams, 2009: 180).

En esta investigación optamos por la propuesta de Williams en tanto y en cuanto permite percibir 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 (1993: 14) al respecto, las estructuras de sentimiento “organizan sentidos y valores de modo *presistémico* y se captan (esta es la esperanza de Williams) en el momento de su [surgimiento]”. En otras palabras, articulamos el concepto de campo de Bourdieu con el de estructura de sentir de Williams para dar cuenta de las luchas por el sentido de la sociedad, es decir, por la hegemonía.

Bourdieu (2005), además, sostiene que existen homologías estructurales y funcionales entre todos los campos y que estos se constituyen históricamente y funcionan sincrónicamente. Distingue tres estados de los campos: la conquista de 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. En esta investigación no se analiza el proceso de surgimiento de los campos sino que, como punto de partida, se reconoce su existencia para analizar una coyuntura específica, la de los años setenta en la Argentina. En efecto, las revistas de humor gráfico de esos años irrumpieron en un campo ya conformado, el “de la gran producción” mediática y cultural —espacio que se contrapone al “campo de la producción restringida”, según distingue Bourdieu—, y los editores que se inscribieron en ese ámbito se mostraron dispuestos a jugar bajo las reglas vigentes allí e hicieron valer el capital simbólico que habían acumulado en luchas previas cuando debieron acomodarse y buscar alternativas ante la modificación arbitraria de aquellas reglas. Dentro de esas coordenadas de espacio, de tiempo y de vectores, la mirada diacrónica del campo de la producción cultural orientada al gran público permite percibir los procesos de ampliación, repliegue, crisis y recuperación como parte de las luchas por la hegemonía, es decir, luchas por definir el orden social y la cultura legítima. Por su parte, el análisis sincrónico del campo posibilita distinguir las posiciones que lo estructuraron y los sujetos que, con sus producciones, ocuparon dichas posiciones en determinado momento, y también permite construir el sistema de relaciones específico en el cual surgió cada revista y determinar el campo de lo decible (y lo no decible) y lo visible (y lo no visible) socialmente.

Sin embargo, tal vez podría objetarse el uso de la noción de campo porque, a mediados de la década, el espacio público o “público-político” vio coartado, en términos Jürgen Habermas (2001), su funcionamiento en tanto

red estructurante para la comunicación de opiniones referida al mundo de la vida, la cual debiera estar caracterizada por su porosidad y su permanente posibilidad de expansión. Así, el campo perdió su autonomía debido a la violenta intromisión del campo de poder. La consiguiente estrechez del espacio público se dio a expensas de la cultura: de inmediato reconocemos que la alteración estructural y subjetiva que generó tal intromisión significó una gran crisis del campo cultural y mediático<sup>9</sup>. El análisis de dicha crisis y de las distensiones que se registraron en el control ejercido por el campo de poder se combina con la identificación de la rehabilitación lenta y gradual de espacios de autonomía y las producciones culturales que procuraron reconstruir la trama comunicacional destruida.

Nuevamente es Michel de Certeau quien nos permite comprender mejor el lugar desde el cual las revistas de humor ofrecieron sus puntos de vista para intervenir sobre el mundo que las circundaba. De Certeau (2004: 196) sostiene que “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”. La acción dominante de la cultura “se detiene sobre los bordes de un mar. Esta frontera móvil separa a los hombres del poder de ‘los otros’”. Debido al hecho de ser revistas sin una casa editorial importante que las sustentase y a su género, tanto *Satiricón* como *HUM*® en sus inicios ocuparon los márgenes de la cultura masiva. Esa posición fue aprovechada por sus editores, quienes demostraron ser sujetos dispuestos a jugar con las posibilidades de un género que, como sostiene Jorge Rivera (1981: 116), es:

Terreno de las entrelíneas, de la indirecta alusión al contexto, de los límites rígidos y paradójicamente extensibles, ya que 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.

Su equipo editorial optó por esa estrategia en que el humor gráfico quedaba al servicio de las luchas por el sentido de la sociedad, sin dejar de estar bajo la dependencia de las leyes sociales vigentes. En palabras de De Certeau, podríamos señalar que insinuaron “un desborde, un exceso, y por eso mismo una falla en el sistema del cual recib[ían] su aporte y sus condiciones de posibilidad. [...] Desplaza[ban] su equilibrio, sin escapar a él, sin embargo. Aquí, hay un juego[,] la pirueta de una bufonería: una diversión, una trasgresión, un traspíe ‘metafórico’, un pasaje de un orden a otro”. En *Satiricón*, pero sobretudo en *HUM*®, el reconocimiento de lectores y cole-

9. Bourdieu (2005: 287) 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 a la del nazismo y del estalinismo, casos límite de “regímenes decididos a someter el pensamiento libre”.

gas, permitió que aquello inicialmente marginal pasase a ocupar espacios de mayor centralidad en el campo de la cultura masiva.

## La risa como espacio crítico

La Argentina tiene una vasta y rica tradición en humor gráfico que se remonta a comienzos del siglo XIX, pero escapa a los límites de este libro indagar en ella y en los tipos de comicidad que cada coyuntura histórica propició<sup>10</sup>. La historicidad de la risa presenta sus desafíos al investigador, pero como advierten Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (2013), es en la consideración de aquello que hace reír (y ya no para el espectador o lector actual) donde resultan evidentes los cambios en la sensibilidad a lo largo del tiempo y en distintas sociedades. En nuestro país, los años setenta fueron una coyuntura en la cual la euforia ante las posibilidades de cambio cedió al miedo y las luchas simbólicas convivieron y se solaparon con otras en las cuales la violencia política armada fue el modo predilecto para la resolución de los conflictos políticos. Bajo tales circunstancias, se abrieron paso la risa satírica y, el humor negro o tragicómico. Las revistas que en ese momento encontraron las condiciones de posibilidad para desarrollar la risa satírica son las protagonistas de este libro.

Si la comicidad es histórica, el humor político es una de sus expresiones más ligada al tiempo y al lugar de su producción, lo cual convierte al humorista en un cronista voluntario o involuntario de la época y a su elaboración en algo que a posteriori (o en otras coordenadas geográficas o sociopolíticas) es necesario explicar, describir y contextualizar para que adquiera sentido y resalte lo que no surge a la vista. Eduardo Romano (1990: 89-90) sostiene que la caricatura política “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”.

---

10. En los últimos años, surgieron estudios muy interesantes sobre la producción humorística argentina de la segunda mitad del siglo XX desde la historia y la historia del arte, que se suman a la bibliografía mencionada en la nota 5 de esta introducción. Isabella Cosse (2014) ha escrito una historia social y política de la célebre tira de Quino: *Mafalda*, Florencia Levín (2013) ha relevado y analizado los *cartoons* de Landrú y la página de humor del diario *Clarín* entre 1973 y 1983, Valeria Manzano (2012) estudió las revistas de humor gráfico de los primeros años setenta; y Amadeo Gandolfo (2014) la relación entre política, oficio y gráfica en las publicaciones y en la obra de los principales humoristas argentinos entre 1955 y 1976. Desde la historia del arte, Sandra Szir (2011) estudió a la emblemática *Caras y Caretas* desde la perspectiva de la cultura visual, Marcela Gené (2008a, 2008b, 2006, 2005) trabajó la producción de imágenes cómicas bajo el peronismo y en los años treinta; Isabel Plante (2013) analizó *La mujer sentada* de Copi. La obra de Copi también fue estudiada por Laura Vazquez (2009, 2015), quien a su vez hizo un gran aporte a los estudios sobre historieta con su libro *El oficio de las viñetas* (2010) donde analiza la consolidación del “campo” en la segunda mitad del siglo XX.

El trabajo de investigador se vuelve clave, ya que consiste en reponer no sólo el contexto y los códigos sino más bien los sentidos posibles que tales producciones humorísticas generaron más allá de las intenciones originarias de su autor, porque –como señala Gombrich (2004: 57), al reseñar esta fugacidad– “si hay un tipo de imagen que se queda muda sin ayuda del contexto, el texto y el código, [esa] es la caricatura política. Su sentido quedará inevitablemente perdido para quienes no conozcan la situación que comenta”. Asimismo, reponer el contexto, los códigos y los sentidos posibles permite identificar también los riesgos, las audacias y los actos de autocensura que asumieron los autores de las humoradas y sus editores.

En esta irrupción deliberada de lo cómico como un arma, se produce lo que de modo más acotado el sociólogo Peter Berger (1999: 255) define como “el uso de lo cómico en un ataque que forma parte de *un programa* del que la esgrime”, y el crítico literario Northrop Frye (1957) como una “ironía militante”. La idea de tener un programa o ser parte integrante de un plan de militancia emparenta las diversas vertientes de ese ataque sin violencias ni injurias, generalmente dirigido a los poderosos en el gobierno, en la vida intelectual y la religión, y a grupos sociales y sus culturas (Burucúa, 2007). En su forma literaria, esta actitud se asocia con la ironía para volver “los puntos fuertes del adversario en su contra y los transforma así, en debilidades” (Berger, 1999: 260); en su forma visual, (pueden ser muchos otros géneros) como se plasma en la caricatura, más bien recurre a las alusiones más o menos veladas, más o menos metafóricas, recurso eficaz para el ataque político que puede escudarse en el “animus iocandi”. En palabras de Freud (1986: 180), la caricatura consiste en un rebajamiento: en despreciar y restarle títulos de dignidad y autoridad a partir de volver cómico a quien se considera un enemigo. La caricatura exagera, “carga” y deforma, rebaja y desenmascara<sup>11</sup>. *Satiricón*, *Chaupinela* y *HUM®* construyeron, cada una, un “programa” propio que orientó el sentido del ataque cómico que desplegaron. Identificar y analizar esos programas nos permite saber sobre el modo en que cada publicación intervino en las luchas simbólicas y sobre el vínculo que crearon con sus lectores.

El placer producido por el rebajamiento que genera la caricatura implica un sentimiento de superioridad tanto en el productor como en el consumidor de estas imágenes. Thomas Hobbes (1651) reconocía ese sentimiento y le otorgaba un poder liberador a la risa<sup>12</sup>; dos siglos más tarde Charles Baudelaire (1855) asociaba ese sentimiento de superioridad con la subjetividad moderna: es el hombre moderno que ríe. Y volviendo a Freud (1986), reseñemos que, a comienzos del siglo XX, lo vinculó con los procesos psicológicos que generan placer, como la sublimación. En todo caso, la eficacia de la caricatura reside en la capacidad de involucramiento que el dibujante logra

11. Sobre el desarrollo histórico de la noción de caricatura y de esta como arte cómico, véase Gombrich (1982, 1996, 1997, 2001); Burucúa y Kwiatkowski (2012).

12. Sobre el humor en Thomas Hobbes, véase Valbuena de la Fuente (2002).



del espectador. Este involucramiento es en carácter de cómplice en contra de un enemigo al que se torna cómico al volverlo inferior y despreciable. En tiempos más recientes, Laura Malosetti Costa (2002: 2) encuentra más matices específicos y prefiere hablar de cohesión antes que de complicidad y de un efecto tranquilizador:

Aun 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.

De este modo el humor delimita la frontera entre los grupos y entre estos y quienes no pertenecen a alguno. Sin embargo, también es verdad que no es necesario que el público esté de acuerdo de antemano, la sátira puede también tener una función pedagógica. Las dos opciones son posibles, hay casos donde la risa privilegia fortalecer la posición propia y la cohesión de quienes puedan compartirla y otros, en los cuales se procura su ampliación. Es posible que el público acabe comprendiendo la indeseabilidad de lo atacado gracias a los esfuerzos del satírico (Berger, 1999). El humorista tiene la capacidad de “enseñar a ver” de manera novedosa y ridícula, en palabras de Gombrich (2001: 6), puede “hechizar” y “desenmascarar al héroe público, reducir sus pretensiones y hacer un stock gracioso de él”. De este modo, se reconoce que lo cómico también puede ser una forma de percepción y de acceso al conocimiento: revela incoherencias y ofrece un diagnóstico del mundo, “Penetra más allá de las fachadas del orden de las ideas y del orden social y desvela otras realidades que acechan detrás de las realidades superficiales” (Berger, 1999: 78). El humorista ofrece una visión del mundo, que no es necesariamente la consagrada, de ahí su potencial peligrosidad como agente de disrupción.

Todas estas características cobran ribetes especiales e interesantes bajo coyunturas políticas autoritarias y dictatoriales en las cuales el espacio público se ve fuertemente restringido y controlado, el miedo es impuesto y genera autocensuras y retraimiento en la sociabilidad, y políticas represivas torturan, desaparecen y asesinan a personas así como aniquilan tradiciones, símbolos, discursos e imágenes. La risa satírica tiene el plus de convertirse en acto político, micro y cotidiano pero acto político al fin. Es un gesto de rebeldía incluso de resistencia ante regímenes que procuran disciplinar las sociedades y controlar y limitar las acciones de los individuos. Desafiando o dejando en suspenso lo trágico, este tipo de humor hace soportable el dolor, consuela y contribuye al procesamiento de hechos y situaciones traumáticos. Reconstruir la historia de las principales revistas satíricas argentinas de los años setenta es lo que nos permitirá dilucidar los alcances y los límites de

estos tipos de risa<sup>13</sup> y las condiciones que posibilitaron su emergencia o su repliegue. Establecer contra quiénes y contra qué blandieron su sátira *Satiricón*, *Chaupinela*, *El Ratón de Occidente* y *HUM®* permitirá identificar las luchas simbólicas que entablaron y los gestos de rebeldía y resistencia que tuvieron. Y prestar atención a quienes leían cada una de estas revistas será el modo de indagar en las instancias de cohesión y complicidad generadas por la risa así como también en su capacidad de enseñar a ver las cosas de otro modo.

## Itinerario de lectura

Este libro se compone de cinco capítulos. El primero está dedicado a *Satiricón*. Comienza con una descripción del estado de la prensa de humor gráfico al inicio de la década del setenta y de las condiciones sociales de expansión del mercado de bienes simbólicos que posibilitaron su irrupción a fines de 1972 y, previo a ella, la de la revista *Hortensia*, en la provincia de Córdoba. Luego se analizan las características específicas de la propuesta de la revista y su mutación en el tiempo, ya sea a raíz del éxito comercial que tuvo y de las sanciones por parte de la censura que recibió. En su contrato de lectura se expresan aspectos de la estructura de sentimientos vigente en sectores medios de aquel entonces, caracterizada por las ansias de cambio y de “libertad”. En su poco más de año y medio de existencia, *Satiricón* intervino en las luchas simbólicas que se desataron en los candentes meses que transcurrieron desde el primer retorno de Juan Perón al país en noviembre de 1972 y su muerte en julio de 1974, cuando asumió a la presidencia de la Nación su viuda, Isabel Perón, quien inmediatamente clausuró la irreverente *Satiricón*.

Sin desconocer el quiebre que significó la instauración del régimen dictatorial, el segundo capítulo examina las revistas de humor gráficas producidas en Buenos Aires entre 1974 y 1978. Fueron años de repliegue y crisis del campo de la cultura masiva, y la prensa humorística no fue una excepción. *Mengano* y *Chaupinela*, las nuevas publicaciones que aparecieron después del cierre de *Satiricón*, buscaron disputar su lugar pero no lo lograron. *Chaupinela* fue el primer emprendimiento dirigido por Andrés Cascioli y duró sólo un año, hasta que Isabel Perón presionó por su cierre. A fines de 1975,

---

13. Otra línea de análisis del humor es la semiótica, en la cual se inscribe Oscar Steimberg (2001), quien se propuso deslindar lo específico del humor gráfico. Por su parte, Ana B. Flores (2001) propuso una perspectiva sociosemiótica para la búsqueda de una “política del humor”. Además, Flores (2009) y su equipo han elaborado el *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina* el cual es un gran trabajo de síntesis teórica y estudios de casos. También Florencia Levín (2015) ha hecho una excelente reconstrucción y síntesis de los estudios del humor gráfico como género, ya sea en términos conceptuales o históricos e historiográficos. Esta perspectiva ha tenido su origen y ha sido muy fructífera para el estudio de la historieta.

*Satiricón* volvió a editarse. Su segunda etapa fue breve, ya que después del golpe de Estado debió cerrar nuevamente. Se ponía fin así tanto a un tipo de publicaciones como a una vertiente destacada de sátira social y política aguda e irreverente. Sin embargo, no fue el fin de la prensa humorística. El último apartado del capítulo está dedicado a las revistas de humor gráfico publicadas en los primeros años de la dictadura: *El Ratón de Occidente* y *Tía Vicenta*, la emblemática publicación de Landrú que reapareció en 1976. La primera fue el intento de quienes habían hecho *Satiricón* y *Chaupinela* de seguir editando revistas y trabajando como humoristas. Estos jugaron con el discurso oficial y oficialista en una búsqueda de generar risa y de identificar los límites de una censura y un poder represor que parecía no tenerlos. La segunda inauguró el humor político en dictadura pero con un fuerte sesgo oficialista. Ambas fueron publicaciones con poco éxito comercial, de corta existencia y en buena parte han quedado en el olvido.

Entre el capítulo 2 y el capítulo 3, un pequeño excursus está dedicado a definir y a caracterizar a la dictadura militar instaurada en marzo de 1976 y a analizar el inmenso impacto que tuvo en el campo de la gran producción cultural. En efecto, entre 1976 y 1978, la cultura masiva —específicamente, la televisión, la radio, el cine y la prensa gráfica diaria y periódica— fue violentamente concentrada y reducida a una única opción, la cultura comercial, debido al aniquilamiento y repliegue de las otras opciones que estructuraban dicho espacio. Fue en 1978 cuando se combinaron una serie de factores que habilitaron un primer resquicio en la coraza impuesta por las fuerzas armadas y dieron ocasión a un tímido descrédito y cuestionamiento hacia el régimen dictatorial.

Las revistas *Chaupinela* (1974-1975), *Satiricón* en su nueva época (1975-1976) y *El Ratón de Occidente* (1976-1977) son el nexo entre la primera *Satiricón* y *HUM®*. El capítulo 3 trata sobre el periodo inicial de la nueva revista de Cascioli: desde su surgimiento, en la coyuntura del Campeonato Mundial de Fútbol de 1978, y comienzos de 1981, cuando una nueva distensión del régimen se combina con la consolidación de *HUM®*. El análisis de las representaciones satíricas y serias publicadas en la revista 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, delata el surgimiento de un espacio crítico y de luchas simbólicas que protagonizó la revista. También se describe y analiza la propuesta editorial de *HUM®* y su devenir en el tiempo a los fines de explicar su éxito y la posición políticamente central que adquirió en la etapa posterior. Por último, destacamos cómo *HUM®* contribuyó a reconstruir la trama cultura desarticulada primero por la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) y luego por la dictadura militar.

En 1981, *HUM®* consolidó su contrato de lectura basado sobre la aparente paradoja de definirse como una revista seria y política de humor gráfico satírico. El capítulo 4 da cuenta de esta transformación y del acelerado proceso de politización que implicó. Analiza continuidades y transformaciones

en lo que será su etapa de mayor éxito, esto es, entre 1981 y la instauración de la democracia en diciembre de 1983. En estos tres años, *HUM®* quedó posicionada en el centro de la escena cultural y política como expresión alternativa del régimen militar y de la derrota de la izquierda revolucionaria, al fomentar activamente los valores democráticos.

El capítulo 5 propone una perspectiva más amplia del período 1978-1983 pero prestando especial atención a la inscripción de *HUM®* en la tradición de humor gráfico vernáculo, a las propuestas editoriales y extraeditoriales surgidas en torno a ella y de Ediciones de la Urraca. Se analiza así el proyecto editorial y, sobre todo, de intervención en la cultura, que Cascioli encabezó. La hipótesis que subyace es que el éxito de *HUM®* y de su capacidad para organizar y estructurar un punto de vista permitieron sentar las bases para la reconstrucción y reactivación del campo de la cultura masiva al delinear los contornos de una posición alternativa que, retrospectivamente, consideramos uno de los gérmenes del progresismo cultural que se desplegó con fuerza en los años ochenta.

# CAPÍTULO 1

## Satiricón: innovación, irreverencia y “libertad” del humor gráfico (1972-1974)

*[Guillermo] Divito está muerto; [Abel] Ianiro también. [Roberto] 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 dónde 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. Carlos Trillo y Alberto Bróccoli (1971)*

*Cuando salió Satiricón no podíamos prever su éxito pero sí teníamos claro que comenzábamos un nuevo tono humorístico argentino. Oskar Blotta (1974)*

*Creo que dentro de la historia del humor y la historieta de la década del '70 van a figurar sin duda Hortensia, Satiricón y estas Bienales. Crist (1976)*

Pareciera que fue necesario que Trillo y Bróccoli enunciaran ese estado del humor gráfico nacional para que este se reactive. La revitalización vino de la mano de nuevas publicaciones y, como señala Crist, de las Bienales de Humor e Historieta que se realizaron en Córdoba a partir de 1972. Un año antes, en 1971, también en Córdoba, apareció *Hortensia*, “*La papa*”, revista editada por Alberto Cognigni y a fines de 1972, en Buenos Aires, *Satiricón*, dirigida por Oskar Blotta en sociedad con Andrés Cascioli. Con ambas publicaciones y con el cambio en la pauta de contratación del diario *Clarín*, por la cual dejaba de comprar tiras extranjeras e incorporaba a un selecto grupo de humoristas nacionales<sup>1</sup>, irrumpió una nueva generación de humoristas. Estos impusieron nuevos estilos gráficos y temáticos que reactivaron tipos de comicidad que hasta ese entonces estaban replegados

---

1. A partir de marzo de 1973 la contratapa de humor de *Clarín*, que ya contaba con Ian y Dobal, incorporó las obras de Caloi, Crist, Fontanarrosa y Bróccoli, jóvenes y destacados humoristas argentinos (Véase Levín, 2013). Ese mismo año también se sumó Hermenegildo Sábat como caricaturista en el cuerpo del diario donde Landrú, publicaba sus *cartoons* políticos.

como la sátira política y el humor negro, a la vez que renovaron el humor costumbrista.

Rápidamente *Satiricón* se transformó en un *boom* editorial y en una revista faro para humoristas, periodistas y para otros emprendimientos editoriales que surgieron en esos mismos años<sup>2</sup> y más tarde, como *Chaupinela* (1974), *Mengano* (1974) y *HUM*® (1978). *Satiricón* fue innovadora, iconoclasta, irreverente y satírica, también pedante y algo frívola. Su halo de luz llega hasta *HUM*®, aunque esta fue una versión domesticada de aquella. Si *Satiricón* significó la recuperación de la efervescencia y los anhelos de cambio sesentistas, *HUM*® fue, terrorismo de Estado mediante, expresión del violento fin de dichos deseos y proyectos, y del aplacamiento de aquella irreverencia.

Pero *Satiricón* como *HUM*® desbordaron los límites de la prensa humorística, convirtiéndose en íconos de la cultura masiva de los años setenta. *Satiricón* se caracterizó por innovar el lenguaje periodístico, por proponer una ruptura con respecto a los contenidos, el diseño y el uso de la imagen en los medios de prensa gráfica. Se instaló como continuadora del clima de “revolución” cultural y sexual de las décadas previas, dando un nuevo impulso a los procesos de modernización cultural e interpelando las ansias de cambio que había en la sociedad argentina, en especial, entre los jóvenes de clase media urbana a partir de sustentar valores alegremente libertarios. *Satiricón* propició un clima festivo y de transgresión y por ello tuvo seguidores como así también detractores, y fue blanco de censura. Las características, los alcances y los límites de su propuesta junto con las condiciones en las cuales esta emergió y se desplegó son las cuestiones que analizamos en este capítulo.

## Boom, innovación y politización de la prensa gráfica masiva

En sus inicios, la década de 1970 estuvo marcada por nuevos impulsos en los procesos de modernización y de politización de la cultura y de los medios de comunicación, favorecidos por la crisis de la dictadura militar que, desde su instauración en 1966, los había querido frenar y encauzar en sentido conservador<sup>3</sup>. La transición democrática que encabezó el presidente

2. Varias experiencias editoriales quedaron opacadas por su fuerte presencia, como fue el caso de *Humorón* o el relanzamiento de *Telecómicos*, la revista que Aldo Cammarotta había editado por primera vez en 1966. Más éxito tuvo *La Cebra a colores*, que apareció en Rosario en 1973 y tuvo a Roberto Fontanarrosa entre sus colaboradores.
3. Iniciado a fines de la década de 1950, el proceso de modernización cultural de la sociedad argentina estaba asociado a las políticas desarrollistas que en el contexto de Guerra Fría alentaban transformaciones estructurales dentro del capitalismo a los fines de impedir el avance del comunismo. La profundidad de las transformaciones involucró tanto a las actividades artísticas e intelectuales como a los

*de facto* general Alejandro Lanusse habilitó cierta distensión de la censura<sup>4</sup> y propició un clima de libertad que, sumado al posible retorno de Juan D. Perón al país, originó expectativas diversas de cambio. Esta nueva coyuntura política supuso la reformulación de las condiciones sociales de producción cultural, el surgimiento de experiencias innovadoras, el auge del mercado de bienes simbólicos y la expansión del campo de la cultura masiva<sup>5</sup> con el despliegue de posiciones alternativas a las dominantes.

La ampliación del campo de la cultura masiva de inicios de la década del setenta implicó la integración de posiciones –como eran la cultura moderna asociada a la *praxis* estética y la cultura politizada, ligada a la *praxis* política<sup>6</sup> (Pujol, 2007)– antes ajenas o marginales a él que estaban identificadas con ámbitos restringidos de la cultura y de los medios. De este modo, el campo de la gran producción cultural y mediática quedó estructurado en tres

---

modos de vida, los comportamientos y las costumbres, especialmente, en cuanto a la estructura de las relaciones entre los sexos y entre las distintas generaciones. La “larga década del sesenta (1955-1969)” (Galván, 2014), fueron años de trasgresión, innovación, crítica, compromiso y expectativas de cambios. Las clases medias, especialmente, sus jóvenes fueron los sujetos por excelencia que motorizaron dichos procesos. Sobre las relaciones entre política y cultura durante la dictadura militar de 1966-1973 véase Pujol, 2007; Guinta, 2008; Longoni y Mestman, 2010; Gilman, 2012; Dolinko, 2012; Plante, 2013a; Galván y Osuna, 2014; Longoni, 2014. Sobre la clase media argentina, destacamos trabajos recientes como el de Adamovsky (2009) y Carassai (2014) y sobre la relación de este sector con lo cotidiano, la sexualidad y las relaciones de género véase Cosse (2010), Cosse *et al.* (2010), Felitti (2012), Manzano (2014).

4. La distensión fue relativa, ya que el decreto n° 2345 de 1971 creaba una comisión calificadora de material impreso cuya función fue impedir que ingresaran al país, por vía aduanera o postal, publicaciones “pornográficas o subversivas” (Avellaneda, 1986).
5. Esa expansión se debe, como señala Gilman (2012), a que desde mediados de los años sesenta, en América Latina, intelectuales y escritores buscaron nuevos géneros y formatos culturales en la canción de protesta, el testimonio, la poesía, el cine político –considerados más adecuados que la novela– para “vehicular lo que pudiera haber de ‘revolucionario’ en la práctica cultural” entre un público masivo y menos “ilustrado” que aquel afín a la narrativa extensa.
6. Retomo una distinción ya sugerida por otros autores. Mientras Sergio Pujol (2007) distingue entre “cultura moderna” y “cultura rebelde”, en nuestro caso, optamos por llamar a esta última opción “cultura politizada” siguiendo a Claudia Gilman (2012: 20) que identifica en la producción literaria latinoamericana un “polo modernizador”, con énfasis en los aspectos más estéticos que ideológicos, y un “polo de la politización”, que de modo inverso, privilegia el aspecto ideológico. Mi decisión se debe a que entiendo que rebeldía había en las dos opciones, tanto la moderna como la politizada. Por su parte, Carlos Brocato (1986) prefiere hablar de “cultura militante” antes que “politizada” y critica que muchos de quienes asumieron esa posición hayan caído en el equívoco de renunciar a la función crítica del intelectual en nombre de la adhesión a una doctrina política. Nuevamente siguiendo a Gilman, creo la pertinencia analítica de diferenciar al “intelectual comprometido” del “intelectual militante” como formas diferentes de la vertiente “politizada” de la cultura.

posiciones opuestas: la estrictamente comercial (las industrias culturales y sus productos), la moderna y la politizada. Si en las décadas anteriores, las impugnaciones y las alternativas a la cultura masiva y a las industrias culturales solían provenir del exterior de dicho campo, en particular, de ámbitos más restringidos (del campo intelectual y académico, de las vanguardias artísticas y de los espacios contraculturales)<sup>7</sup>; a comienzos de los setenta la confrontación encontraba como vencedera a la masividad y a la necesidad de conquistar al gran público. A partir de reconocer a la sociedad y la cultura de masas como un estado de cosas irreversible, quienes antes la impugnaban desde una posición de exterioridad pasaron a hacerlo, en aparente paradoja, desde la cultura masiva misma, convirtiendo a sus prácticas en estrategias de distinción al interior mismo de campo.

Un buen ejemplo lo constituye el periodismo gráfico. Este, incluida la prensa de humor gráfico, no estuvo ajeno a los cambios antes señalados. A partir de los años setenta, la oferta de diarios y revistas se amplió. En 1971, apareció *La Opinión* de Jacobo Timerman, que se convirtió en el principal exponente de la prensa moderna; y *El Cronista Comercial* se renovó y politizó. La prensa diaria masiva y comercial se nutría también de emprendimientos politizados y militantes que pese a su prédica anticapitalista aceptaron entrar en la lógica del mercado y del campo periodístico. En 1973, irrumpieron los diarios *Mayoría* y *Noticias*<sup>8</sup>, vinculados a distintos sectores del peronismo; y se reeditó *El Mundo*, esta vez como diario asociado a la organización guerrillera trotskista Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), que había comprado su nombre<sup>9</sup>. Estos diarios no se limitaron 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 de carácter comercial. La prensa periódica tuvo un despliegue similar: surgieron revistas culturales modernas e innovadoras en cuanto a los contenidos y propuestas gráficas como *Crisis* y *Cuestionario*, y semanarios políticos como *Panorama* y *Redacción*. Y acompañando las fuertes movilizaciones sociales y la alta politización de la sociedad, tuvo un desarrollo significativo la prensa militante<sup>10</sup>.

---

7. Umberto Eco (1968) analizó estas disputas y llamó a los bandos “apocalípticos” e “integrados” ante la cultura masiva.

8. Sobre el diario *Noticias* véase Esquivada (2010).

9. *El Mundo* fue un matutino editado entre 1928 y 1967 por la Editorial Haynes, que innovó con su formato tabloide e impuso las notas breves con títulos incisivos (Ulanovsky, 1997). En sus páginas Landrú publicó sus *cartoons* humorísticos y escribieron Roberto Arlt, Conrado Nalé Roxlo, Bernardo Neustadt, Jacobo Timerman, Horacio Verbitsky, entre muchos otros.

10. Citemos algunos ejemplos: entre las organizaciones de izquierda, surgió la revista *Militancia*, dirigida por los abogados Rodolfo Ortega Peña y Eduardo L. Duhalde y *El Descamisado*, vinculada a Montoneros, y como portavoz de posturas de derecha, *Las Bases*, publicación de José López Rega. Un análisis de las revistas partidarias vinculadas a Montoneros que circularon entre 1973 y 1976 se encuentra en Slipak (2015).



En el campo editorial de humor gráfico a comienzos de los años setenta había dos grandes tipos de publicaciones. Por un lado, las representantes de la cultura comercial: las revistas humorísticas de las grandes casas editoriales que se consolidaron en las décadas de 1940 y 1950, “años de oro” del humor y la historieta, según el sistema estadounidense de *syndicates*<sup>11</sup>. La Editorial Dante Quinterno dominaba el mercado<sup>12</sup>; a ella se sumaban Atlántida y Producciones García Ferré, con sus publicaciones dirigidas al público infantil<sup>13</sup>; y Cielosur Editora<sup>14</sup> estaba en una posición periférica. Las revistas producidas por estas editoriales incluían historietas cómicas dirigidas a la familia, con un humor costumbrista que promovía valores apegados al *statu quo*. En ellas predominaba un dibujo sin grandes experimentaciones 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 costumbrista más audaz y *pícaro*, dirigido a un público adulto, se incluía *Rico Tipo*<sup>15</sup>. La revista emblemática de Guillermo Divito había perdido la picardía que la había caracterizado, pero seguía en el mercado, incluso tras la muerte de su creador en 1969, lejos del éxito comercial que había tenido entre 1944 y 1955. Cerró en 1972, dejando un vacío en la prensa de humor erótico.

Por otro lado y como expresión de la cultura moderna surgida al calor de la modernización cultural, estaban las revistas de humor gráfico que privilegiaban el humor de autor y el humor político. *Tía Vicenta* (1957-1966) fue el modelo de este tipo de revistas humorísticas que tuvieron gran riqueza visual<sup>16</sup>. Después de su clausura en 1966 por la dictadura militar debido al

11. El sindicato funciona como una agencia que distribuye y vende tiras cómicas e historietas a los diarios y revistas en nombre del autor, quien le cede los derechos sobre su obra. Sobre el desarrollo, la producción y el mercado de historietas, véase Vazquez (2010) y Rivera (1992).
12. Sus principales revistas de historietas eran *Patoruzú* (1936), *El Libro de Oro de Patoruzú* (1937 a 1985), *Patoruzito* (1945), *Andanzas de Patoruzú* (1956), *Correrías de Patoruzito* (1958) y *Locuras de Isidoro* (1968).
13. La primera, un suplemento humorístico para su clásica *Billiken* y la segunda, *Las Aventuras de Híjitus* (1969) y *Larguirucho Press* (1971).
14. Surgida en 1969, Cielosur editó *Las diabluras de Jaimito*, reeditó *El Conventillo de Don Nicola*, una creación de Héctor L. Torino que apareció por primera vez en la revista *¡Aquí está!* en la década de 1930 bajo el nombre de *Conventillo 1937*, y llevó a la historieta a personajes de la televisión como Capitán Piluso y Minguito (Vazquez, 2010: 29).
15. Sobre *Rico Tipo* véase Trillo y Bróccoli (1971), Vázquez Lucio, Oscar (1985 b), Romano, (1985a), De Santis (1994), Sasturain (2004, 1995).
16. Andrés Cascioli reconoció que fue Landrú quien rompió con la lógica *syndicate* impulsada en el país por Quinterno e impuso un nuevo estilo aunque, 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 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

malestar que le generó en Onganía la caricatura de Landrú que lo mostró como morsa, varios editores –como César Civita con *Adán*<sup>17</sup>, Helvio Botana con *La Hipotenusa* o el propio Landrú con *María Belén* y *Tío Landrú*–, intentaron ocupar su lugar y reproducir su modelo pero sin éxito. En este tipo de revistas, las temáticas humorísticas y el grafismo se diversificaron y personalizaron. Según Rivera (1985), el auge de la experimentación gráfica se debía a la influencia de los dibujantes por el pop y el kitsch, por los principales exponentes nacionales del grabado –Lino Enea Spilimbergo, Juan Batlle Planas y Carlos Alonso–, por la neofiguración, por el cine y el diseño gráfico<sup>18</sup>. Pero también, las innovaciones gráficas y humorísticas producidas por el rumano-estadounidense Saul Steinberg y por el francés André François. 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 dibujante de humor o de historietista se organizó con el predominio de relaciones *freelance*: las redacciones recibían producciones y elegían según su conveniencia y posibilidades. Si un dibujante o guionista quería vivir de su profesión debía publicar en distintos medios. De hecho, los humoristas, historietistas y caricaturistas también colaboraban en diarios y revistas de interés general.

Si bien, desde principios de los años setenta, el humor gráfico nacional ganaba cada vez mayor espacio frente a las producciones compradas en el extranjero, no dejaba de ser una salida laboral para unos pocos. También era para pocos publicar libros de humor gráfico. A principios de los años setenta, se consolidó Ediciones de la Flor gracias a que Daniel Divinsky, su fundador, supo encontrar un nicho vacante en el mercado editorial: el humor gráfico, era “el único género en el que no teníamos casi competencia” (*Página/12*, 23 de agosto de 2007). La declinación del editor Jorge Álvarez

---

donde la tapa no era una gran cosa, funcionaba como revista de humor y nada más” (entrevista realizada por Laura Vazquez, 2007). La historia de *Tía Vicenta* está plasmada en dos libros que escribió Landrú junto a Edgardo Russo (1993 y 1994) y en Trillo Y Bróccoli (1971), y su experiencia fue analizada en Burkart (2007) y Gandolfo (2014).

17. Sobre *Adán* y la editorial Abril, véase Giordano (2014).

18. Estas influencias permiten 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).

y el pasaje de Quino, con su famosa *Mafalda*, de un sello editorial a otro, contribuyeron al crecimiento de Ediciones de la Flor<sup>19</sup>.

Por último, en el humor gráfico no se destacó una vertiente que haya privilegiado la politización, es decir, por sobre la experimentación y la innovación<sup>20</sup>. Esto no significa que no haya habido humor gráfico militante. En la primera mitad de los setenta, en consonancia con los álgidos procesos de politización y movilización social, las revistas *Militancia* y *El Caudillo* apelaron al humor gráfico para ampliar los medios en los cuales se expresaba su lucha política como lo advierte Juan Besoky (2014). Se trató de un humor gráfico totalmente tomado por la disputa político-ideológica que ignoraba las innovaciones gráficas y estéticas del momento y que no tuvo el reconocimiento de los pares. Asimismo, sus autores han quedado en el anonimato que da el uso de seudónimos. En todo caso, diferente fue lo que sucedió con la historieta, donde el consagrado guionista Héctor G. Oesterheld, en consonancia con su militancia en Montoneros, puso su escritura al servicio de las exigencias de la eficacia política. Pero las historietas que escribió Oesterheld para *El Descamisado*, *Noticias* y *Evita Montonera* “se tornan dogmáticas y monótonas” y el trazo de los dibujantes, como el de los humoristas antes mencionados, se vuelve “rudimentario y elemental, y la imagen queda relegada a un segundo plano como si se tratase de una ilustración o comentario” (Vazquez, 2010: 171).

El vacío que había en la prensa de humor gráfico y que Trillo y Bróccoli habían advertido a comienzos de los años setenta se revirtió con la aparición de *Hortensia* y *Satiricón*, dos publicaciones que privilegiaron el humor de autor y la imagen como medio de expresión. Editadas de modo independiente, se repartieron el mercado y el sector del campo del humor gráfico que no estaba ocupado por las publicaciones de la Editorial Dante Quinterno. Como exponentes de la cultura moderna, propusieron, cada una a su modo, una combinación novedosa de humor gráfico y escrito, social y político, y un tipo particular de risa. Esta distribución y división de tareas les permitió considerarse colegas más que competidoras y compartir colaboradores y espacios de sociabilidad como las bienales de humor e historieta que comenzaron a realizarse a partir de 1972.

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<sup>21</sup>. Florencia Levín (2013) 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, esa misma cifra se triplicó

---

19. *Mafalda* continuó editándose simultáneamente como tira cómica de la revista *Siete Días* hasta el 25 de junio de 1973. Un exhaustivo análisis sobre el éxito y la perdurabilidad de *Mafalda* se encuentra en Cosse (2014).

20. Quizás una excepción sea el caso de Alberto Cognigni en Córdoba, como se verá más adelante.

21. A continuación las cifras consignadas son datos de los Anuarios estadísticos del Indec (1974, 1978, 1984, 1993), cuando no se aclara lo contrario.

al alcanzar los 10 millones y casi igualaba el registro de 1967, cuando circularon por la Argentina 11 millones de revistas de humor gráfico (Rivera, 1985: 131). Sin embargo, en 1975 la cifra disminuyó a 8,5 millones, para descender abruptamente a casi la mitad en 1976. Este auge y posterior declinación del mercado editorial era generalizado, también se registró en la historieta, género afín. En este último, 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 de 1970 y a comienzos de la siguiente, 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 llegaban a representar siquiera el 4% del mercado editorial mientras que las publicaciones de historietas tenían una circulación casi seis veces más importante.

El declive de mediados de los años setenta se debe a que las condiciones sociales, políticas y económicas dejaron de ser favorables para el campo editorial argentino. La crisis económica conocida como el “Rodrigazo”, el aumento de la censura y de la represión y la intensificación de las acciones violentas perpetradas por la organización parapolicial comandada por José López Rega, ministro de Desarrollo Social y mano derecha de la presidente Isabel Perón, significaron la disminución de la circulación, 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 todo aquello y poder mantenerse en el mercado.

### En clave popular y cordobesa: *Hortensia* (1971-1974)

En agosto de 1971, Córdoba revitalizó el campo de la prensa de humor gráfico como dos años antes sacudió la política nacional con las jornadas del Cordobazo y, más recientes, las del Vborazo. *Hortensia*, “la papa” surgió en la “Córdoba combativa” (Servetto, 1998; Gordillo, 2001), 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<sup>22</sup>. Pero Córdoba no dejaba de ser la histórica ciudad tradicional, conservadora y con fuerte presencia de la Iglesia católica. Como señala Mónica Gordillo (2001: 11), al inicio de los años

---

22. La revista *Hortensia* ha sido muy poco analizada hasta el momento. Un historiador y colaborador de la publicación, Miguel Bravo Tedin (2001), escribió su historia. Antonio Marimón (2004) la incluye en un panorama más amplio de la cultura cordobesa de los años setenta, Stella Navarro Cima (2011) ofrece una descripción general de los primeros años de la revista; en cambio, Mauro Osorio (2008) se concentra en el período 1982-1985. Mónica Miguel (2008) analiza el discurso humorístico de *Hortensia* y concluye que en ella predominó una risa carnavalesca en el sentido definido por Mijail Bajtín (1988).

setenta Córdoba “condensó el espectro de alternativas posibles que estaban presentes a nivel nacional”. Inmersa en 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?” (Fig. 1).

*Hortensia*, “la papa” fue un proyecto de Alberto Cognigni, quien participaba con sus tiras y *cartoons* en las tres principales opciones culturales del campo de la gran producción cultural de Córdoba (la moderna, la politizada y la comercial). Cognigni era un reconocido editorialista gráfico de *La Voz del Interior*<sup>23</sup>, el principal diario de Córdoba, y colaborador de las revistas *Jerónimo*<sup>24</sup> –revista cultural inspirada en *Primera Plana*– y *Electrum*<sup>25</sup> –expresión de la incursión en la masividad de una publicación militante y sindical. Además, adhería al Partido Socialista Democrático<sup>26</sup> pero *Hortensia* no fue un órgano de esa ni de ninguna otra fracción política.

El espíritu de la revista fue definido por Cognigni en “Carta al que lee”, la sección editorial:

La mayor virtud de los cordobeses, esa irrespetuosa afectividad; esas ganas de reírse de alguien y que se rían de él, apresuré 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 n° 1, agosto de 1971: 3).*

Contra los pronósticos, *Hortensia* tuvo continuidad, se editó hasta 1989, seis años después de la muerte de su director<sup>27</sup>. Sus colaboradores fueron de variada procedencia e inserción en la profesión. Al principio sólo Cognigni

---

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

24. *Jerónimo* surgió en noviembre de 1968 y se publicó hasta marzo de 1971 bajo la dirección de Miguel Ángel Picatto. En septiembre de 1972 reapareció a cargo de Alfredo Paiva pero volvió a cerrar en marzo de 1973. Tenía una línea editorial progresista, cercana al sindicalismo independiente y a la militancia universitaria (Véase Drallny, 2001; Marimón, 2004).

25. *Electrum* fue una publicación de interés general editada por el sindicato de Luz y Fuerza, enrolado en el sindicalismo independiente y del cual surgió uno de sus principales referentes, Agustín Tosco.

26. El PSD era un desprendimiento de tendencia moderada del Partido Socialista surgido en 1958 por obra de Juan Antonio Solari, Américo Ghioldi, Nicolás Repetto, Jacinto Oddone y Teodoro Bronzini, entre otros. En los comicios nacionales de marzo de 1973, el PSD presentó la fórmula Américo Ghioldi-René Balestra que logró el séptimo lugar con el 0.92% de votos.

27. La redacción de *Hortensia* estaba formada 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.

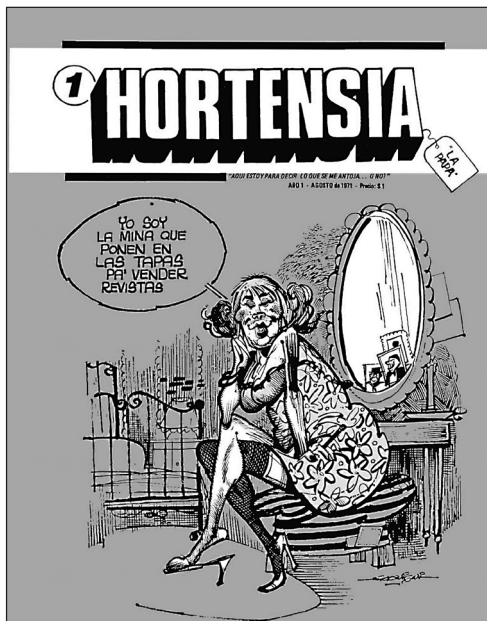


Fig. 1. Cognigni, *Hortensia* n° 1, agosto de 1971.

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 y trastornada que vendía gajos con flores de hortensia por la calle. En cambio, la imagen de tapa del primer número combinaba lo popular con lo masivo al mostrar 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 n° 1, agosto de 1971).

y Crist (Cristóbal Reynoso) eran los únicos humoristas profesionales, luego se sumaron Ian (Jan Harczyk), Cler, (Roberto) Fontanarrosa, (Aldo) Cuel; entre otros. En *Hortensia* se iniciaron en la profesión dibujantes técnicos de IKA-Renault y otros, provenientes de diversas profesiones como Peiró (Manuel Peirótti), Hugo Omar Cativa, (Carlos) Ortiz y Fati (Luis Scafati). 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, fabril y sindical. Esta variada composición de su *staff* da cuenta de la circularidad entre los diversos niveles de la cultura en el sentido plateado por Carlo Ginzburg (2011); lo cual quedará también expuesto en sus contenidos y en su lenguaje.

La publicación de Cognigni era tributaria de *Tía Vicenta* en cuanto a su formato, organización del material y estilo gráfico. Era un tabloide (27 × 35 cm.) de unas veinte páginas en blanco y negro con tapa y contratapa a dos tintas. Sus portadas consistían en uno o varios chistes gráficos y en su interior, una aparente ausencia de lógica gráfica y editorial, solía permitir la convivencia en una misma página de viñetas, historietas o tiras cómicas, cuentos breves y pequeños textos humorísticos. Esta diversidad se basaba en un cuidado equilibrio entre texto e imagen y entre los distintos géneros del humor gráfico para 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). La finalidad era promover una lectura ágil, que se pudiera disfrutar arriba del colectivo o en la fila del banco. A diferencia de lo que serían más tarde *Satiricón* y *HUM*® pero en la línea de *Tía Vicenta*, *Hor-*

**Vista parcial del contenido del libro.**

Para obtener el libro completo en formato electrónico puede adquirirlo en:

[www.amazon.com](http://www.amazon.com)  
[www.bibliotechnia.com](http://www.bibliotechnia.com)  
[www.interebook.com](http://www.interebook.com)  
[www.e-libro.net](http://www.e-libro.net)

**MIÑO y DÁVILA**  
♦ EDITORES ♦