

Mandá esas cartas.
***Humor y sus lectores en un marco de cambio
social autoritario (1978-1980).***

Tesista: Lic. Eduardo Raíces
Dirección: Dra. Claudia Feld
Codirección: Dr. Mariano Plotkin

Maestría en Ciencias Sociales
Universidad Nacional de General Sarmiento
Instituto de Desarrollo Económico y Social

Ciudad Autónoma de Buenos Aires,
2010.

Resumen de la tesis

Esta tesis aborda la etapa inicial de la revista *Humor*, circunscrita entre 1978 y 1980, y hace énfasis en el vínculo con sus lectores durante el periodo a través de la sección de correspondencia. Nuestra investigación tuvo como objetivos reconstruir la historia de la revista y su contexto de surgimiento, incluida sus relaciones con ámbitos profesionales y con otros medios equivalentes; definir su ubicación respecto al campo cultural de la época; establecer las características de las secciones de correspondencia en la prensa masiva contemporánea y reseñar el caso de “Quemá esas cartas”, de la revista *Humor*; señalar y analizar los intercambios polémicos significativos que tuvieron lugar en la sección; y efectuar, globalmente, un aporte que, a partir del estudio del corpus, complejice y ponga en discusión la visión consolidada de *Humor* como medio opositor a la dictadura militar (1976-1983).

La metodología empleada se basó en un enfoque cualitativo, centrado en establecer las relaciones de sentido entre texto, marco contextual y sociedad, a partir de las contribuciones teóricas de la sociología de la cultura. El corpus trabajado se centra en los números de la revista y numerosas fuentes primarias y secundarias, que comprenden publicaciones de la época, bibliografía académica, entrevistas y testimonios.

Postulamos que: a) es posible aprehender a *Humor* como un medio masivo, heredero de una tradición de publicaciones de humor político y costumbrista y deudor de los “géneros menores”, como el humor gráfico y escrito, la historieta, el ensayo y otros; b) *Humor* se recortó como una publicación crítica de la industria cultural y disidente con el orden dictatorial; c) sus contenidos tendieron a reflejar los valores y experiencias de una porción de las clases medias porteñas; d) se convirtió en un espacio de reanudación de intercambios comunicativos, luego del quiebre de lazos sociales provocado por la dictadura. El análisis de “Quemá esas cartas” y, en particular, de dos importantes polémicas ocasionadas a partir de determinadas producciones gráficas publicadas en *Humor* (chistes, historietas), permite observar cómo los lectores interpelaron a la revista y la obligaron a explicitar los valores de su proyecto editorial. Asimismo, el modo en que aquellos enunciaron, con intención controversial, sus preocupaciones e intereses a través de sus cartas. En este sentido, la tesis pretende aportar elementos para pensar una “estructura de sentimiento” precedente a la

conformación y formalización de consensos sociales de oposición a la dictadura, que se corresponden cronológicamente con una etapa de *Humor* posterior a la estudiada.

Abstract

This thesis deal on initial period of *Humor* magazine, between 1978 and 1980. Its main focus is set on relation between *Humor* and her readers, thru its letters section. Our research had the following goals: to reconstruct the history of the magazine and its context of birth, given the links *Humor* established with professional spaces and other similar publications; to define its situation in face of cultural field; to describe the characteristics of letters sections in contemporary massive press; and, specifically, to analyze the case of “Quemá esas cartas”, *Humor* own letters’ section; to point and describe most important controversies in that section; and finally, to put in discussion the usual perception of *Humor* as a part of media defined as “opponents” to argentine military dictatorship (1976-1983).

For this purpose, we chose a qualitative approach, based on contributions of sociology of culture. We wanted to explore links between text, contextual frame and society. The selected corpus relied in *Humor* magazine during period 1978-80, but also included many primary and secondary bibliography, both from academic and testimonial origins.

We want to suggest that: a) it is posible to understand *Humor* as a massive media, connected to a previous history of political and customary humor media. Also, the magazine can be associated to “minor genders”, like cartoons, comics, essays, etc.; b) *Humor* criticized cultural industry and, at the same time, expressed its dissent with military rule; c) its contents reflects urban middle class’ values and experiencies; d) *Humor* became one of the spaces where broken interpersonal links could be retrieved, given the the repressive context of military rule.

The main analysis is placed on “Quemá esas cartas”, specifically on two debates between *Humor* and its readers. Related with controversial cartoons and comics published by the magazine, these debates let us see how *Humor* was forced to explain values and objectives concerning its editorial project. But, also, let us realize the way readers stated in the magazine their interests and opinions, thru letters interchange.

In that sense, this thesis wants to place a contribution to shape the “structure of feeling” that articulated social dissent and feeded subsequent opposition to military government in following years.

SUMARIO

| | |
|---|------------|
| AGRADECIMIENTOS..... | 6 |
| INTRODUCCIÓN..... | 8 |
| PRIMERA PARTE | |
| CAPÍTULO 1. Estado de la cuestión..... | 14 |
| Las revistas como objetos de estudio contemporáneos..... | 14 |
| Producción académica sobre revistas humorísticas..... | 18 |
| Investigaciones en torno a la revista <i>Humor</i> | 21 |
| CAPÍTULO 2. El proyecto editorial de la revista <i>Humor</i>..... | 30 |
| <i>Humor</i> como parte de una empresa cultural <i>massmediática</i> | 31 |
| Condiciones laborales, saberes profesionales y reconocimiento social..... | 45 |
| <i>Fenomenología de 1978</i> . El contexto de aparición de <i>Humor</i> | 52 |
| En los inicios: la propuesta de <i>Humor</i> | 56 |
| Razones de un recorte temporal..... | 60 |
| CAPÍTULO 3. <i>La cultura y nosotros. Humor en su situación cultural</i>..... | 64 |
| SEGUNDA PARTE | |
| CAPÍTULO 4. Las cartas de lectores en <i>Humor</i> como espacio de debate sobre cuestiones públicas..... | 85 |
| La posición del lector..... | 85 |
| <i>Olvidando anteriores modelos</i> . Consideraciones para la ubicación histórica de <i>Humor</i> y sus lectores..... | 92 |
| La publicidad como índice..... | 105 |
| Ventas y precio de la revista..... | 112 |
| La presencia del lector: la sección de correspondencia..... | 115 |
| “Quemá esas cartas”. La correspondencia en <i>Humor</i> | 123 |
| Un espacio de intercambios y polémicas en su etapa inicial..... | 138 |
| CAPÍTULO 5. <i>Humor</i> ante el genocidio judío..... | 142 |
| Posiciones en conflicto..... | 156 |
| CAPÍTULO 6. El Eustaquio y sus otros. <i>Humor</i> y sus lectores ante el sujeto popular..... | 174 |
| <i>Humor</i> , el costumbrismo y el Eustaquio..... | 175 |
| De la fábula a la historia gráfica..... | 183 |
| Construcciones dilemáticas: el letrado y los “negrazos” de Tabaré..... | 187 |
| El cuestionamiento del estereotipo..... | 203 |
| CONCLUSIONES..... | 216 |
| ANEXO DOCUMENTAL..... | 223 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 226 |

Agradecimientos

Deseo expresar mi reconocimiento a todos aquellos que me ayudaron, de distintas maneras, a que la investigación realizada en el marco de mis estudios de posgrado de Maestría y su producto final, este texto, tuvieran lugar.

A mi directora de tesis, Claudia Feld. Su orientación, su paciencia y su compromiso fueron (son) fundamentales para mi aprendizaje de la profesión investigativa. Tras haber comenzado a investigar como estudiante de grado sobre *Humor*, en el marco de un seminario dictado por Claudia, tuve la suerte de poder contar con ella como directora y proseguir la labor varios años después. Espero ser digno de esa confianza.

A mi codirector de tesis, Mariano Plotkin, por su predisposición permanente para discutir distintos aspectos de mi trabajo de tesis con rigor, sinceridad y oídos atentos a mis inquietudes. Gracias.

Agradezco a las autoridades del Programa de Posgrado en Ciencias Sociales de la UNGS-IDES, a los responsables de los talleres de discusión de tesis de Maestría y a los colegas participantes, por los comentarios recibidos.

A Fernando Becerra, José Muzlera, Marcelo Muñiz, Favio Josín y Martín Stawski. A Luis Benencio, Carolina Espinosa, Virginia Negrete, Daniel Fessler, Ángel Cappa y Alicia Yacoi.

Daniel Lurette me acercó los primeros números de *Humor* y me dio numerosas referencias bibliográficas. Laura Schenquer aportó datos y fotocopias de gran relevancia para la segunda parte de esta tesis. Gabriela Karasik accedió a ser entrevistada y compartió datos, materiales, vivencias y comentarios de interés a los fines de esta investigación. Mara Burkart, colega investigadora sobre *Humor*, gentilmente me proporcionó una copia de su tesis de maestría sobre la revista.

Mi reconocimiento a los colegas del UBACyT “La cultura como resistencia”, del cual formo parte, y a los del Núcleo de Estudios Judíos del IDES, instancias donde pude presentar avances de la tesis para su discusión.

Varios de los mencionados aportaron en el transcurso de mi labor distintas observaciones y comentarios de gran utilidad, los cuales he tratado de tomar en consideración para la redacción de esta tesis. Sin embargo, como es usual consignar, a

ninguno de ellos cabe la responsabilidad de las afirmaciones contenidas en el texto que sigue, privativa del autor.

A los integrantes del personal administrativo de la Maestría en Ciencias Sociales y del IDES, por su amable ayuda en distintos trámites.

Al personal de la biblioteca del Centro Cultural de la Cooperación, de la biblioteca IWO y la biblioteca del IDES, por su asistencia a la hora de buscar distintos materiales.

Pude realizar la cursada de la Maestría en Ciencias Sociales de la UNGS-IDES gracias a una beca del Programa de Formación y Capacitación (ProFOR), dependiente del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación, de acuerdo al convenio vigente con el IDES. Posteriormente, una beca de doctorado otorgada por el CONICET me permitió concluir esta investigación.

Agradezco a mi familia, por todo. A mis amigos.

A vos Nadia, presencia indispensable en todos los órdenes de mi vida.

Introducción

Se relata que el 24 de marzo de 1976 los teletipos utilizados por los militares golpistas habían difundido, como clave para desencadenar la asonada, la consigna “Se acabó la broma”.¹ Con el beneficio que brinda la mirada retrospectiva al investigador, es posible afirmar que el presagio anunciado por esa expresión conspirativista intentó ser cumplido al pie de la letra. Culminaba una etapa del orden constitucional argentino, abierta en 1973 bajo una gran expectativa de grandes mayorías e interrumpida por un golpe de estado con apoyo significativo de no pocos sectores. La “broma” parece aludir, en ese marco, a la sensación de “caos” promovida por muchos medios de comunicación y derivada de un proceso de movilización social renovado, que llevaría a un incremento de la conflictividad reivindicativa y que la defensa de los intereses dominantes coartaría mediante el ejercicio del terrorismo de estado. Terminada, pues, esa escena farsesca de dudoso gusto, vendría la seriedad de los sepulcros sin nombre de tierra y mar, instaurada por un nuevo orden atento a castigar las insurgencias.

Ahora bien, es precisamente durante esos difíciles años que aparece la revista *Humor*, que registrará distintos cauces de la vida cotidiana y de los acontecimientos sociales y políticos, amparada en una clave de lectura risueña. Bajo el inocuo título esta publicación pudo desplegar una producción textual y gráfica cuyos lenguajes satíricos, cómicos y humorísticos posibilitaron generar contenidos alternos y disidentes respecto al estado de cosas imperante, hasta llegar con los años a una abierta crítica política de la dictadura. *Humor* surge a partir de la continuidad del emprendimiento de Andrés Cascioli como editor de revistas.² En este sentido, se apoyó en la experiencia de Cascioli en la realización de publicaciones de historietas y humorísticas –en especial de humor político–, secundado de un equipo probado de colaboradores. Las circunstancias del campeonato mundial de fútbol parecieron propicias para intentar la empresa, que pudo sortear las dificultosas condiciones impuestas por la censura –y el temor–, para comenzar una expansión hacia la masividad, con picos de ventas coincidentes con la radicalización de su discurso contra la dictadura. Luego, con la recuperación del

¹ Citado en Abós, Álvaro, *El poder carnívoro*, Buenos Aires, Legasa, 1985, p. 93.

² Andrés Cascioli falleció en 2009 y esta tesis, en la atención a su obra más conocida, pretende también rendir un homenaje respetuoso a su notable trayectoria como dibujante, humorista y gestor de emprendimientos editoriales.

régimen democrático representativo, seguiría un largo declive hasta su ocaso a fines de los años 90.

Desde entonces, una de las razones esgrimidas para explicar el éxito de *Humor* ha sido esa cualidad de haber sido foco de discursos opositores a la dictadura. Desde los años posteriores a 1983, cuando pudo comenzar a hacerse un recuento abierto de las complicidades y de las resistencias al orden represivo, se tendió a leer la revista en bloque con esa lente y reiterar de manera unívoca esa versión. Fue la intención originaria de esta investigación contrastar ese imaginario, bajo la presunción de una complejidad mayor de los sentidos y posiciones contenidas en ella.

En línea con una serie de trabajos en los últimos años que abordaron con una perspectiva menos preconstituida los acontecimientos históricos recientes, proponemos una reconstrucción de la etapa primaria de *Humor*, aquella que definimos circunscrita entre los años 1978 y 1980. Se trata, claramente, del periodo previo al vertiginoso despegue de las ventas de la revista y a la consolidación de su perfil disidente con la dictadura, que le diera amplia celebridad nacional e incluso internacional y fuera *leitmotiv* esencial en sus conmemoraciones posteriores.

Nuestro objetivo fue reconstruir los debates llevados adelante en *Humor* con intervención de su lectorado, referidos a valores sobre cuestiones de interés público. Como hipótesis general, planteamos que *Humor* supo volverse un ámbito de relevancia para la generación y circulación de ideas concebidas alrededor de los valores democráticos, desde la especificidad de su lenguaje fundamental, el humor gráfico y escrito.

La propuesta apunta a leer la revista a la luz de un nuevo clima sociocultural generado con el comienzo de la crisis de la dictadura, como expresión de modificaciones crecientes de la experiencia histórica de las clases medias urbanas, a quienes estaba destinada *Humor*, y que registraban el paso de una relativa aquiescencia al orden represivo a manifestaciones de disconformidad y oposición al régimen. Lo hicimos centrándonos en la interrelación entre la revista y sus lectores a través de la correspondencia, dirección poco frecuentada en los estudios académicos sobre medios gráficos, y merecedora de mayor atención por su importancia para el análisis de las demandas e intereses del público lector. Nos ha interesado en particular observar las ocasiones en que la revista debió salir a exponer sus posiciones ante sus lectores, confrontándolas con estos, configurando lo que hemos denominado “situaciones de interpelación”. La presencia del lectorado en la sección de correspondencia de la revista,

como expresión de un público al cual *Humor* se retrotrae permanentemente, permite rescatar elementos para recomponer una imagen del lector menos uniforme que lo que la historia de la revista podría hacer suponer. Y repone un actor esencial de la vida de la revista, con el que intentó relacionarse desde un primer momento.

La estrategia analítica propuesta combina la inserción del objeto cultural *Humor* en el campo editorial y, especialmente dentro del subcampo de revistas de humor de la época. Asimismo, vincula esas adscripciones con su ubicación inestable en el campo de la cultura establecida. Por otra parte, apelando a una idea de continuidad, relacionamos a *Humor* con otras experiencias editoriales similares anteriores y la inscribimos en un continuum de revistas de humor en Argentina. *Humor*, en este sentido, no parte de la nada, sino que (también) debe verse como una publicación asentada en estilos, discursos y formatos ya practicados en el género de publicaciones que la contiene. Por último, el enfoque en la relación revista-lectores permite, a través de los casos seleccionados, observar cómo se veía a sí misma la publicación, cómo una parte de sus lectores recibía su propuesta. Con ello, podemos contemplar los valores puestos en juego y las posiciones simbólicas enunciadas tanto por la revista como por los lectores-autores.

El texto está dividido en dos partes, cada una de las cuales contiene varios capítulos. La primera de ellas comprende capítulos centrados en la revista como proyecto editorial y como objeto cultural en su especificidad, mientras que la otra se orienta a abordar la sección de correspondencia y los debates entablados en ella por lectores individuales e institucionales y *Humor*. El capítulo 1 presenta una revisión crítica de la bibliografía existente, con la intención de abarcar las producciones relevantes sobre las revistas de humor del siglo XX en Argentina. Este apartado incluye un repaso de algunos antecedentes de estudios académicos y obras testimoniales sobre revistas en general en nuestro país, para pasar a enfocarse en los dedicados a publicaciones humorísticas y los que abordan la revista *Humor* en particular.

Seguidamente, en el capítulo 2, marcamos los aspectos fundamentales de la creación y aparición de *Humor*, como parte integrante de la actividad editorial de Ediciones de la Urraca. En particular, efectuamos un análisis de la composición del equipo que la llevó adelante, buscando señalar las afinidades profesionales y laborales que hicieron posible su agrupamiento. Nuestra mirada abarca también las vinculaciones precedentes y presentes de los integrantes del equipo con otros medios. Esta lectura diacrónica ubica a *Humor* dentro de una red de publicaciones similares, lo que permite explicar algunas características de sus contenidos y, en particular, recortar la

singularidad de la revista contra el fondo de una serie de productos culturales equivalentes. Por otra parte, en línea con ese enfoque relacional señalamos los modos por los que *Humor* intentó legitimarse dentro de esa red en función de su alegada pertenencia a un campo editorial concreto de larga tradición argentina, el de las revistas de humor e historietas.

En el capítulo 3 discutimos el estatus social del humor como género menor dentro del campo cultural y efectuamos un análisis para circunscribir la posición relativa de *Humor* su contexto. Presentamos asimismo en este apartado un contraste entre nuestro análisis con las definiciones de la revista respecto de sí misma, las de otros medios “culturales” sobre *Humor* y las de algunos lectores. Pretendimos a ese respecto exponer distintos imaginarios sobre el papel cultural que le cupo a *Humor* en los primeros años de su existencia.

El capítulo 4 inaugura la segunda parte de la tesis, y se detiene en la cuestión de las funciones de las cartas de lectores en los medios gráficos. Con este fin, planteamos una serie de desarrollos teóricos y proponemos un racconto histórico tendiente a establecer las relaciones entre la prensa y sus lectores, con el objetivo de precisar quiénes eran los posibles lectores de *Humor*. A tal fin, dedicamos la siguiente sección del capítulo a una interpretación basada en la consideración de aspectos ideológicos y otros como el contenido publicitario y la dinámica de las ventas de la revista. Esta estrategia analítica permite determinar que *Humor* actuaba dentro del rango de los intereses y valores de las clases medias urbanas del periodo histórico estudiado.

La última sección de dicho capítulo reconstruye la aparición de las secciones de cartas de lectores en la prensa occidental de la Modernidad; en ella hacemos algunas postulaciones teóricas sobre ese dispositivo, a menudo ausente en las preocupaciones analíticas de la literatura académica. Acto seguido, pasamos a describir la conformación de la sección específica en *Humor*, denominada “Quemá esas cartas”, caracterizada como un espacio de debate entre la revista y sus lectores, en especial ante “situaciones de interpelación”.

Los dos capítulos que siguen están dedicados a abordar sendos incidentes surgidos a partir del cuestionamiento de producciones de humor gráfico por parte de los lectores. En ellas se pusieron en juego de manera polémica posiciones contrastantes, tanto acerca de las formas y contenidos de dichas producciones, como sobre los criterios editoriales de la revista. La consideración de los debates subsiguientes, desplegados en la sección de correspondencia de *Humor*, nos permitirá mostrar tanto sus modalidades

como las cosmovisiones en disputa, que ilustran algunas de las preocupaciones sociales, culturales y políticas de las clases medias urbanas de la época a partir de los casos concretos.

Confrontación discursiva que permitirá advertir en la revista, según expondremos en el capítulo final de conclusiones, anticipaciones de un clima de ideas en eclosión, relacionado con la etapa posterior de *Humor*, caracterizada por su disidencia acentuada con la dictadura. Además de estas apreciaciones, el capítulo integra las reflexiones desplegadas en los anteriores para trazar algunas observaciones integradoras generales.

PRIMERA PARTE

Capítulo 1

Estado de la cuestión

Las revistas como objeto de estudio contemporáneo

Existe consenso en señalar que uno de los primeros intentos contemporáneos de estudiar las revistas proviene de la obra de Héctor Lafleur, Sergio Provenzano, y Fernando Alonso,³ *Las revistas literarias argentinas, 1893-1960*, en los primeros años 60, que tipifica desde su título el recorte perseguido. Con el despuntar de la década se advierte un creciente interés académico (y para-académico) por el estudio de los medios de comunicación masivos y de los géneros menores o marginales –narrativos, teatrales, visuales y combinados como el de la “literatura dibujada” (Oscar Masotta), la historieta, etc.-, que amplía el análisis hacia los diarios y otros tipos de revistas, como las de cómics, de humor o las de telenovelas.⁴ Esta tendencia hizo uso de herramientas tomadas de otras disciplinas como la semiología o el psicoanálisis y coexistió con una etapa de creciente movilización militante en la que la política se tornó en dadora de sentido de diversas prácticas académicas e intelectuales,⁵ algo reflejado por la radicalización en las universidades nacionales durante la primera mitad de la década de los años 70.

Con el fin de la última dictadura (1976-1983) y el retorno al régimen constitucional en 1983 se consolidó, en torno a la revista *Punto de Vista* y especialmente en el ámbito de la Universidad de Buenos Aires, una corriente de análisis dentro de las humanidades dedicada al estudio de los fenómenos culturales, cuyos integrantes provenían de ámbitos militantes de las izquierdas. En paralelo a la denominada “transición democrática”, vendría una progresiva crítica y autocrítica del activismo político y de sus orientaciones ideológicas de la década precedente, acompañada de la recuperación del interés por los valores propios de la democracia

³ Lafleur, Héctor, Sergio Provenzano y Fernando Alonso, *Las revistas literarias argentinas, 1893-1960*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962; reediciones de Eudeba, 1968 (la utilizada por nosotros) y otra reciente de editorial El 8° loco en Buenos Aires, 2008.

⁴ Rivera, Jorge B., *La investigación en comunicación social en Argentina*, Buenos Aires, Puntosur, 1987. No perdemos de vista los argumentos de Raymond Williams sobre la inexistencia concreta de la “masas” como tales, si bien utilizamos el término por su valor descriptivo, en lo fundamental por su referencia a la prensa pensada para su venta a un público amplio. Ver Williams, Raymond, *Cultura y sociedad 1780-1950. De Coleridge a Orwell*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2001, pp. 245-62.

⁵ Terán, Oscar, *Nuestro años sesentas*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1993 [1991], p. 12.

representativa,⁶ compartida con otros segmentos como parte de los exiliados políticos argentinos. Al mismo tiempo y como parte de dicha posición de cuestionamiento se daría una revalorización de los ámbitos culturales como generadores de sentidos resistentes al orden de la dictadura, en momentos en que estaba obturada la oposición política abierta.

Se rescataba ahora lo cultural desde la consideración de su propia especificidad como subsistema social dotado de reglas y propiedades específicas. Los intelectuales eran, desde esta perspectiva, intérpretes autorizados del campo, legitimados por su función intrínseca y ya no tanto por una exterioridad (léase: lo político).⁷ Esta perspectiva cobró vigor teórico, acompañada de la lectura y utilización de herramientas teóricas novedosas en el medio académico local, como los de la escuela marxista inglesa o los de autores como Pierre Bourdieu. Los desarrollos consiguientes, con aplicación al debate epocal, se correspondieron a un programa de sociología de la cultura destinado a examinar las relaciones entre las artes y la sociedad desde una perspectiva que buscó sondear los mecanismos inherentes (literarios, pictóricos, musicales) con que las obras artísticas se colocaron en discordia con el discurso dictatorial, por sobre la referencialidad externa, sean la producción cultural “comprometida” o la politizada.

Otra perspectiva de análisis, centrada en la “cultura nacional”, proveniente de las décadas anteriores y vinculada ideológicamente a la experiencia de la movilización política convergente en la izquierda peronista de los 60 y 70, sostenía una prolongada reflexión sobre los medios de consumo masivo, el periodismo y géneros marginales, con las publicaciones periódicas como uno de sus intereses investigativos.⁸

En ese marco, se dio la proliferación, desde los años 80, de estudios sobre revistas, mayormente con las circunscripciones temáticas mencionadas, incluidas en menor medida algunas que comienzan a tener en cuenta a las revistas de humor.⁹

⁶ Plotkin, Mariano y Ricardo González Leandri, “El regreso a la democracia y la consolidación de nuevas élites intelectuales. El caso de *Punto de vista*. *Revista de cultura*. Buenos Aires (1978-1985)”, pp. 217-218. En Plotkin, Mariano y Ricardo González Leandri, *Localismo y globalización. Aportes para una historia de los intelectuales en Iberoamérica*, Barcelona, CSIC, 2000, pp. 217-240.

⁷ Ver ibídem.

⁸ Ubicamos a Jorge B. Rivera, Eduardo Romano y Aníbal Ford, entre otros, en esta corriente.

⁹ Entre los que hemos considerado: Sarlo, Beatriz, *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Norma, 2000 [1985]; Ford, Aníbal, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 1985 (recoge algunos trabajos publicados en la primera época de la revista *Crisis*); Rivera, Jorge B. y Romano, Eduardo, compiladores, *Claves del periodismo argentino actual*, Buenos Aires, Tarso, 1987; Otero, José M., *30 años de revistas literarias argentinas (1960-1989)*. *Introducción a su estudio*, Buenos Aires, Catedral al Sur Ediciones, 1990; Warley, Jorge,

Podemos generalizar algunas características presentes en la mayoría de dichos estudios, con atención a su enfoque metodológico y criterio de selección del *corpus*:

- a) Un privilegio en la selección de revistas con contenidos relacionados con las artes, la literatura y las iniciativas de intervención intelectual (y las que combinan ambos enfoques, aunque la distinción no siempre es nítida).
- b) Consecuencia del punto anterior, la clasificación amplia de las revistas estudiadas en el arco del campo cultural y el intelectual.

Los argumentos que ameritaron este tratamiento provinieron de los aportes contenidos en ciertas revistas respecto al desarrollo de cambios en el movimiento cultural o por su papel en correlación con grandes transformaciones sociopolíticas en Argentina.

Así, para Lafleur, Provenzano y Alonso,¹⁰ el sesgo selectivo de su objeto se daba por aquellas revistas producidas por grupos intelectuales que “buscan a través de ellas la difusión de su mensaje, libres de objetivos comerciales y al margen del presupuesto oficial.” Ajenas, por lo tanto, al circuito de la industria cultural establecida.

Beatriz Sarlo en *El imperio de los sentimientos* trabaja el folletín semanal y en especial el *magazine*, como soporte de distintos textos yuxtapuestos con particular énfasis en los contenidos ficcionales, afín a un nuevo público consumidor conformado por las clases medias y populares urbanas.¹¹ Rescata, por lo tanto, a un género menor (“narraciones semanales”) en ligazón con la emergencia de ese nuevo público y la consolidación de un campo intelectual puntualmente para el periodo aludido. Pese a trabajar con la literatura consumida por los sectores subalternos, enmarca explícitamente la investigación en preocupaciones de compromiso intelectual fechadas con el retorno al régimen constitucional, no intenta extrapolaciones similares a una posible “cultura popular” de su contemporaneidad.¹²

“Revistas culturales de dos décadas (1970-1990)”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 517-519, Madrid, julio-septiembre de 1993, pp. 195-207 (en tanto parece ser una reelaboración actualizada del artículo “Las revistas político-culturales en la década del setenta”, incluido en Rivera y Romano, *Claves...*, etc., pp. 83-96); corresponde incluir aquí por sus referencias a revistas culturales argentinas a Sosnowski, Saúl, (editor), *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza, 1999; y la traducción del libro de John King, *Sur. Estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*, editada en México, D. F. por F.C.E. en 1989. También el libro de Oscar Terán mencionado se puede leer como una historia de revistas a partir de las corrientes ideológico-políticas que las sostuvieron.

¹⁰ Lafleur, Provenzano y Alonso, op. cit., p. 8.

¹¹ Sarlo, Beatriz, *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Norma, 2000, pp. 36-8.

¹² La modernización que la autora entrevé en las décadas próximas al Centenario, y el actor masivo que lo impulsa y acompaña (de manera subordinada), no encuentra el mismo sujeto (y mediación en donde buscar sus interpelaciones) ante el panorama de la dictadura y posdictadura. Compárese con ídem,

Para Jorge Warley,¹³ las revistas culturales en su diversidad constituyen un territorio privilegiado de intercambio ideológico-cultural tanto por reflejar novedades y cruces teóricos, como por su interrelación con otras instancias como la universidad. La variedad es establecida de acuerdo a su estratificación en términos de su mercado consumidor. En ese marco se cuelan referencias a revistas como *Humor*, caracterizadas por su situación “opuesta” a la dictadura.

Por su parte, Ford, Rivera y Romano posicionan a mediados de la década su compilación de textos propios desde la asunción de la necesidad del rescate de la cultura popular, condenada a la marginalidad por el orden represivo de la dictadura, en sus cambios, desarrollos y continuidades. Lo cultural, atravesado por lo nacional-popular, encuentra a través de la historieta o el humor gráfico en el soporte revista un lugar de visualización crítica.¹⁴ En sendos libros posteriores, Jorge B. Rivera¹⁵ trabaja un vasto conjunto de revistas y suplementos culturales de diarios y periódicos atendiendo de modo similar a las prevenciones de Warley, pero ubicándolos bajo el rótulo común de “periodismo cultural”. Ejercicio y/o reflexión sobre la literatura, muestrario de modas culturales, propuestas estéticas, teóricas e ideológicas o expresiones de posiciones grupales, son para Rivera las características de su multiplicidad temática y estilística.

Una recopilación de ensayos a cargo de Noemí Girbal-Blacha y Diana Quatrocchi-Woisson, *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo XX*, identifica aquellas publicaciones reconocidas como culturales pero atravesadas por tradiciones políticas de las primeras seis décadas del siglo. Se las define, además, como empresas culturales vinculadas a estrategias de poder intelectual regidas, en la mayoría de los casos abordados, por una personalidad directora.¹⁶

Como conclusión preliminar, entonces, la literatura académica reseñada tiende, con sus matices, a definir al de las “revistas culturales” como un campo de estudio

“Política, ideología y figuración literaria”, En VV.AA., *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 1987, pp. 30-59.

¹³ Warley, Jorge, “Revistas culturales...”, pp. 195-6.

¹⁴ Ford, Aníbal, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano, op. cit., esp. “Prólogo”. Para un programa de investigación y una bibliografía anotada en tales términos, ver Rivera, Jorge B., *La investigación en comunicación social en Argentina*, Buenos Aires, Puntosur, 1987.

¹⁵ Rivera, ibídem; ídem, *El periodismo cultural*, Buenos Aires, Paidós, 2003 [1995], esp. pp. 90-1.

¹⁶ Girbal-Blacha, Noemí y Diana Quatrocchi-Woisson, directoras, *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo XX*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1999. Veremos más adelante que la centralidad en estas publicaciones de una personalidad directiva es un factor que las hermana con revistas de otros géneros, como las humorísticas.

específico, rubricado por la especialización advertida en el medio académico.¹⁷ El énfasis puesto en lo literario, programático e ideológico supone, con todo -y con la salvedad precursora de las obras de Sarlo y de Ford, Rivera y Romano-, la adjudicación a las revistas culturales, con frecuencia vinculadas a vanguardias intelectuales y distintas corrientes artísticas, de una atención preferente para relevar las directrices sustantivas de la problematización de las manifestaciones socioculturales en un sentido amplio. Lo cual también evidencia, a la vez, una frecuente homologación de los contenidos culturales con la Cultura, esto es, la atención privilegiada a los objetos consagrados por la crítica profesional y periodística de acuerdo a la percepción tradicional alta/baja cultura.

Por contraste, menos suerte ostentan las revistas destinadas al consumo masivo como objetos de la atención académica. Pareciera que, con la salvedad de ciertas notables excepciones que veremos, verificadas fundamentalmente en los últimos años, ha primado hasta tiempos recientes un moderado interés académico por indagarlas. En el caso de las revistas humorísticas, tal nuestro objeto de estudio, podría deberse a los propios efectos simbólicos de su ubicación entre los productos insustanciales de la baja cultura; herederos de la concepción del humor como divertimento, de acuerdo a los parámetros antes expuestos.¹⁸

Producción académica sobre revistas humorísticas

La revisión del rango de la producción académica dedicada a las revistas de humor y en particular la relacionada con el humor político muestra que no existen

¹⁷ Consúltense, para un ejemplo reciente que abona lo dicho, el programa para 2008 de la asignatura “Teoría de la crítica. Las revistas literarias”, titular Jorge Panesi, del Profesorado en Letras y Licenciatura en Letras de la Universidad Nacional de La Plata, el cual suministra una excelente recopilación bibliográfica sobre su tema. Consultado en octubre de 2008 y disponible en <http://www.fahce.unlp.edu.ar/academica/Areas/letras/Catedras/teoradelacrítica/teocri2007.pdf>

¹⁸ Para un planteo sugerente al respecto, centrado en la crítica de las posturas que consideran a las historietas como género menor pero extensivo a otros formatos, ver Sasturain, Juan, “Sobre historietas y literaturas marginales”, en *idem*, op. cit., pp. 47-53. Aun un observador perspicaz de la “cultura masiva” como Raymond Williams argumenta que “las revistas de historietas, el anuncio de cerveza, la novela policial: no es exactamente que sean buenos, sino que lo son en su especie (posiblemente mala); tienen, al menos, el mérito de ser vivaces, atractivos, populares. No obstante, está claro que la revista de historietas tiene que compararse con otras clases de revistas; el anuncio de cervezas con otras clases de descripción de un producto; la novela policial con otras novelas. Mediante estos criterios –no en referencia a alguna calidad ideal, sino a las mejores cosas que los hombres hicieron o hacen en ejercicio de esta facultad- es poco probable que dudemos de que una gran parte de lo que hoy se produce y se vende ampliamente es mediocre o malo”. A la luz de estos conceptos, parece evidente que con frecuencia los objetos culturales masivos ocupan un lugar simbólico difícil para la valoración crítico-académica. Williams, Raymond, op. cit., p. 252.

demasiadas investigaciones de publicaciones caracterizadas como tales. Es llamativa esta situación visto que el pasado siglo se caracterizó, dentro del rango de los “medios masivos”, por la profusión de productos editoriales de este tipo, en Argentina y en muchos otros países del mundo.

En general, las revistas relacionadas con el humor como nota predominante - pero no solamente estas- se han tomado de manera sesgada como fuentes para observar determinados aspectos, como historietas, estilos narrativos, géneros literarios, etc., con las herramientas provistas por la semiología y la semiótica.¹⁹ Al mismo tiempo, desde la crónica histórica se las incluye en el corpus mediático como parte de la historia de la industria cultural.²⁰

Aunque es una tendencia que parece revertirse, la subespecie “revistas humorísticas” sigue contagiada por esa caracterización usual del humor como un “género menor”, afín a un entretenimiento pasatista por definición. Como posible consecuencia indirecta de este juicio, con frecuencia la pesquisa sobre ese sector de los medios ha recaído en integrantes del propio campo profesional. Esto es, han sido los propios productores de contenidos que se reconocen dentro de ese campo, historietistas, periodistas y narradores que se interesan en el género humorístico –y se desenvuelven en publicaciones afines-, quienes han impulsado muchos de los estudios iniciales sobre el tema, algunos con un carácter testimonial y recopilatorio, otros con mayores intenciones analíticas.

En nuestro caso, las publicaciones que mencionan a la revista *Humor* a menudo lo hacen considerándola integrante destacada de un larga serie de las publicaciones periódicas en Argentina, definidas de acuerdo a la clasificación que guía la obra respectiva, sea esta sobre una historia de la prensa –en varios casos enfocada en el periodo de la última dictadura-, del humor argentino en general o del humor político en particular.²¹ Estas formas especializadas y parciales de aprehender el objeto, en su

¹⁹ La producción académica de investigadores como Oscar Steimberg es ejemplar a este respecto.

²⁰ Vázquez Lucio [Siulnas], op. cit. y Ulanovsky, Carlos, *Paren las rotativas*, Buenos Aires, Espasa, 1997, son ilustrativos de este enfoque.

²¹ Vázquez Lucio [Silunas], ibidem.; Ulanovsky, ibidem; Blaustein, Eduardo y Zulueta, Martín, *Decíamos ayer. La prensa argentina durante el Proceso*, Buenos Aires, Colihue, 1998; Varela, Mirta, “Los medios de comunicación durante la dictadura. Mordaza, silencio y optimismo”. En *Todo es Historia*, n° 404, marzo de 2001, pp. 50-63. Postolski, Glenn y Santiago Marino, “Relaciones peligrosas: los medios y la dictadura entre el control, la censura y los negocios”. En Mastrini, Guillermo, *Mucho ruido y pocas leyes. Economía y políticas de la comunicación en Argentina*, Buenos Aires, La Crujía, 2005, pp. 155-84; Burkart, Mara, “La prensa de humor político en Argentina. De El Mosquito a Tía Vicenta”. En revista *Question* n° 15, disponible en:

aprehensión focalizada de algunos lenguajes que lo integran y por la necesidad de efectuar una recopilación comprensiva de publicaciones, fechas y trayectorias editoriales, necesariamente desatienden la riqueza de cada objeto mencionado. Destaquemos entre ellas esquemática y sucintamente la investigación exhaustiva y la conformación de un mapa de situación de las posiciones político-ideológicas de la prensa masiva –en especial, de los diarios- a lo largo de la dictadura, llevada adelante por Eduardo Blaustein y Martín Zulueta; el análisis de Mirta Varela de lo mediático durante la dictadura con intención abarcadora –prensa gráfica, televisión y cine, la radio está ausente en el balance- y fuerte énfasis en el papel de la censura y autocensura en una primera etapa y la progresiva liberalización los últimos años del régimen. Esta periodización, que separa la etapa 1976-80 de la que culmina en 1983, nos parece otro aporte significativo, en tanto complejiza y da cuenta de cambios sociopolíticos en el transcurso del septenio dictatorial.²²

La Asociación Argentina de Editores de Revistas (AAER) promovió en los años 90, un concurso de artículos sobre historia de revistas. Con los textos resultantes, de disímil calidad, se compusieron tres libros que relevan diferentes publicaciones. Entre las atinentes al tema que nos ocupa, fueron incluidas contribuciones sobre la revista humorística cordobesa *Hortensia* y sobre un antecedente mediato de *Humor*, el mensual *Satiricón*.²³

Estos textos, por lo general, coinciden en presentar un estilo de escritura descriptivo y ofician a modo de crónica de los acontecimientos más destacados en la vida de las revistas reseñadas. El artículo referido a *Satiricón*, por ejemplo, sigue ese patrón, si bien se distingue por contar con una recolección bibliográfica exhaustiva.

Por otra parte, la colección de libros de la AAER aparece motivada, según anuncia la institución en cada tomo, por el objetivo de “documentar la historia de revistas que han dejado una impronta definida en la actividad nacional”. Siendo que promueve el concurso un organismo representativo de la industria editorial de prensa, los resultados de su convocatoria parecen refrendar que dicha “impronta” estaba

http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros_anteriores/numero_anterior15/nivel2/editorial.htm . Consultado en julio de 2008; etc.

²² Blaustein y Zulueta, op. cit.; Varela, Mirta, op. cit.

²³ Maldonado, Aracely y Silvana Zanelli, “Hortensia, ‘Por amor al humor’”. En *Historia de Revistas Argentinas*, tomo III; Páramos, Ricardo, “Satiricón (por ser usted, \$ 4)”, en *Historia de revistas argentinas*, Buenos Aires, AAER, tomo IV; para ver versiones digitales, http://www.learevistas.com/historia_de_las_revistas3.asp y http://www.learevistas.com/historia_de_las_revistas4.asp , respectivamente. Consultadas en noviembre de 2008.

medida por la relevancia de las revistas abordadas en términos de difusión, antes que por supuestos valores sustantivos que resaltarán su predicamento cultural o sociopolítico. Esta postura se refleja en el libro de Alejandro Eujanian, *Historia de revistas argentinas 1900/1950*,²⁴ también producto de un concurso de la AAER. Sin embargo, esta obra se aleja de lo meramente descriptivo y se inscribe, por el estilo y la metodología empleada, en el acervo académico. Su autor sigue en cierta medida el camino emprendido por Beatriz Sarlo en *El imperio de los sentimientos* y examina la conformación de un mercado consumidor, la profesionalización del escritor y las estrategias editoriales en las primeras décadas del siglo XX. Su lectura le inhibe de limitarse a las revistas literarias o culturales, por cuanto según arguye este género de publicaciones periódicas debería verse para el periodo que analiza como “un espacio de articulación entre la alta cultura y la cultura popular”.²⁵ Este espacio intermediario que las diferencia de otros medios está circunscrito para Eujanian por la disímil procedencia social de sus colaboradores, la variedad de temas y de la literatura propuesta a los lectores. Si bien es inevitable asociar esta conclusión a la forma en que construye su objeto –toma “revistas masivas” y desestima, salvo en el caso de las literarias, las especializadas-, nos parece que es legítima de acuerdo a la estrategia investigativa empleada.²⁶

Investigaciones en torno a la revista *Humor*

Como se afirmara, el registro testimonial ostenta un gran peso en el recuento de publicaciones del rango humorístico. Así, en lo que hace a *Satiricón*, existe un libro que cuenta su historia en clave ficcional, a través del relato de un personaje que se presenta como “solipsista narrador” (sic).²⁷ Construido con base en los testimonios de protagonistas clave de la revista, esta obra presenta, para la labor académica, limitaciones inherentes a la ficcionalización histórica de inspiración periodística. Aunque el entrecruce de testimonios podría considerarse un recurso efectivo para la elaboración verosímil del relato, el excesivo énfasis en las trayectorias de los actores

²⁴ Eujanian, Alejandro, *Historia de revistas argentinas 1900/1950*, Buenos Aires, AAER, 1999. En pp. 174-5 se ofrece información sobre el concurso, de donde se extrajo la cita precedente.

²⁵ *Ibidem*, p. 166. Uno de los capítulos trabaja el humor gráfico en un trayecto que comienza por la revista de variedades *Caras y Caretas* y culmina en *Rico Tipo*. Ver op. cit., pp. 156-163.

²⁶ Y es aplicable a *Humor*, según trataremos de demostrar.

²⁷ Bernárdez, Jorge y Diego Rottman, *Ni yanquis, ni marxistas... Humoristas*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1997.

actúa en detrimento del marco histórico en que se desempeñaron, desdibujado en la trama y aludido solo a través de referencias circunstanciales. Asimismo, la apuesta a lo ficcional del libro, entraña el riesgo de desvirtuar los hechos relatados.

Respecto a nuestro objeto específico de estudio, en 2005 fue editada *Humor y la dictadura*, obra exclusivamente dedicada a dicha revista.²⁸ En ella, como informa el título de la obra, se efectúa un balance limitado en su extensión temporal a los años dictatoriales, época de nacimiento y expansión de la revista, mediante la selección y reproducción facsimilar de artículos y de parte de la obra gráfica, en especial las portadas, ilustraciones, historietas y humor gráfico. La compilación cuenta además con la guía de breves notas introductorias y explicativas escritas por el coordinador y colaboradores. El completo control de formas y contenidos de la obra por parte del antiguo gestor principal de la revista, permite vislumbrar en ella la preeminencia de un tono reivindicativo (y auto reivindicativo) de la experiencia de *Humor* como medio opositor a la dictadura, exento de las matizaciones provistas por un enfoque crítico. Por esta razón *Humor y la dictadura* se ubica, al igual que el libro anteriormente mencionado, dentro del rango de las fuentes a consultar. Existe, asimismo, un corpus disperso de otros trabajos del mismo tenor, en la forma de breves artículos y entrevistas a los principales mentores de la revista.²⁹

En segundo lugar, tenemos aquellas producciones que –con sus matices y diversas estrategias de análisis- buscan encarar el objeto dándole un tratamiento articulado. Es decir, tomando a la revista como un todo o estudiando elementos que la componen pero admitiendo la especificidad del objeto.³⁰ Comienzan a surgir en un

²⁸ Cascioli, Andrés (editor), *La revista Humor y la dictadura*, Buenos Aires, Musimundo ediciones, 2005.

²⁹ 1978-1988. *10 años de Humor*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1988. Catálogo de la muestra sobre la revista llevada a cabo del 6 al 26 de junio de 1988 en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, dependiente de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires; Sasturain, Juan, “Humor era no tener que pedir perdón”, en Blaustein y Zulueta, op. cit., pp. 366-8; numerosas entrevistas a Andrés Cascioli, Tomás Sanz –jefe de redacción de *Humor*- y Aquiles Fabregat –con el correr del tiempo, secretario de redacción- en distintos medios; números especiales de aniversario de *Humor*, etc.

³⁰ Matallana, Andrea, *Humor y política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*. Buenos Aires, Libros del Rojas, Editorial Eudeba, 1999; Malharro, Martín, Diana López Gijberts y Ramiro Sagasti, “Los medios de comunicación y el Proceso: 1976-1983. La Revista Humor y la dictadura”. En revista *Oficios Terrestres*, año V, n° 6, 1999, pp. 86-99 (publicado en la sección “Avances de investigación”); Filippo, Horacio, “Humor y el proceso de politización social, de la dictadura a la democracia”, tesina de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2000. Tutor: Prof. Víctor Pesce; Lafourcade, Alejandro, “La revista Humor como medio opositor a la dictadura militar”, tesina para la licenciatura en Periodismo, Facultad de Ciencias de la Educación y de la Comunicación Social, Universidad del Salvador, 2004. Tutora: Prof. María Cristina Calderaro; director: Prof. Daniel Sinópoli. Disponible en <http://www.mediosydictadura.org.ar/tesis.htm> y, con modificaciones, en <http://www.salvador.edu.ar/vrid/cpg/premio3.pdf> . Consultados en junio de 2007 y marzo de 2008,

periodo que abarca los últimos diez años, desde 1999 –poco tiempo antes había dejado de publicarse la revista *Humor*-. Se caracterizan por su procedencia académica y expresan una manera de abordar sus objetos definida por la formación universitaria y expresada en el origen disciplinario de los autores, los “marcos teóricos”, los estilos de escritura y organización textual, etc. Si el fin de la revista pudo permitir dar comienzo al tratamiento retrospectivo de su trayectoria, el afianzamiento de los estudios culturales y de comunicación sobre la panoplia mediática son factores a considerar en la paulatina proliferación de estudios sobre *Humor*. Tampoco conviene perder de vista, a este respecto, el renovado auge del interés por el periodo dictatorial disparada a mediados de los años 90 a partir de las confesiones del represor Adolfo Scilingo.³¹

Su calidad y rigor es heterogéneo, en tanto las mencionadas producciones proceden de distintas instancias de la formación académica, contándose tesinas para obtener el título de grado, avances de investigación y tesis de posgrado. No obstante, hemos encontrado en todas ellas aportes atendibles a los efectos de nuestra propia investigación.

Para su revisión, procedimos a ordenar estos trabajos cronológicamente. El trabajo de Andrea Matallana³² establece una comparación entre dos periódicos de humor político de las postrimerías del siglo XIX, *Don Quijote* y *El Mosquito*, con la revista *Humor*, ya en el siglo XX, con el objetivo de contraponer estrategias de despliegue del humor, discursos político-ideológicos, lenguajes y estilos empleados (pero deteniéndose especialmente en los textos gráficos, como las caricaturas de tapa). Para esto efectúa una descripción del objeto, trabajando con fuentes directas e indirectas y definiendo etapas de la revista durante el periodo histórico dictatorial. En lo que nos interesa señalar aquí, el análisis adelanta un supuesto fuerte sobre la actitud “crítica” y

respectivamente; Burkardt, Mara, “Dictadura y caricaturas. Estudio sobre la revista Hum®”. En revista electrónica E-l@tina, vol. 3, n° 12, julio-septiembre 2005. <http://www.iigg.fsoc.uba.ar/latina.htm> ; ídem, “La oposición de la revista HUM® a la política económica de la dictadura militar (1978-1979)”, en *Intersticios: Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*, Vol. 1 (2), 2007. Disponible en <http://www.intersticios.es> Consultado en febrero de 2008; ídem y Lautaro Cossia, “El naufragio del proceso: Representación política de la dictadura en la revista Humor registrado (1982)”. Ponencia en XI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, Universidad Nacional de Cuyo, 2007. <http://www.redcomunicacion.org/> Consultado en abril de 2008; Burkart, Mara, “HUM®: El surgimiento de un espacio crítico bajo la dictadura militar, 1978-1979”. Tesis presentada ante la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural, UNGSM-IDAES, 2008. Directora: Laura Malosetti Costa; ídem, “La revista Hum® frente a los límites éticos de la representación humorística”, en *Diálogos en la comunicación*, julio-diciembre de 2009, pp. 1-11. En <http://www.dialogosfelafacs.net/78/> Consultado en septiembre de 2009.

³¹ Ver Feld, Claudia, *Del estrado a la pantalla: Las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI de España/SSRC, 2002, pp- 109-10.

³² Matallana, op. cit.

luego “combativa” de la revista *Humor*, que moldea claramente su tono y contenidos generales. Una periodización tan categórica oscurece las complejidades presentes en el decurso de la revista por esos años. Aunque tendencialmente pudiera compartirse dicha caracterización, faltan elementos para justificarla. Por ejemplo, el texto privilegia el humor político y se echa de menos una reflexión sobre otros géneros, humorísticos o de otro tipo (tematizadores de otros discursos no políticos o no directamente políticos), frecuentes en los contenidos de revista. Cabe agregar que, ante esta reconstrucción parcial del objeto, por nuestra parte pretendemos llevar adelante un análisis más comprensivo que permita complejizar las posiciones públicas de la revista (en sus primeros años). Esa apuesta se apoya, entre otros factores, en la atención a los distintos géneros, lenguajes y temáticas que albergó *Humor*.

Los docentes de ciencias de la comunicación Martín Malharro, Diana López Gijsberts y Ramiro Sagasti realizan en su artículo de avance de una investigación sobre *Humor* una contextualización de la tradición del humor gráfico y escrito en Argentina, con algunos ejemplos.³³ Presentan a continuación un relevamiento de los contenidos de la revista, desbrozado por distintos componentes, tales como la sección de entrevistas, el humor político, las historietas, las caricaturas (en particular, las de tapa) y los artículos periodísticos. En sus conclusiones, se define la línea editorial distintiva de *Humor*, centrada en el periodismo de crítica, diferenciado del de investigación y denuncia. Al mismo tiempo, los autores centran la documentada construcción del objeto en su oposición a la dictadura. Esta lectura, similar en términos generales a la ensayada por Matallana, redundará a nuestro entender en la invisibilización de otros discursos presentes en la revista. Además, ubican a la publicación de Cascioli dentro del circuito de los “grandes medios” para su periodo de mayor éxito de ventas (luego de 1980).

Como anticipamos, nuestro enfoque intenta desapegarse de categorías y juicios terminantes al buscar reponer las sinuosidades de la trayectoria de la revista; para ello contrastaremos sus diversos contenidos entre sí, buscaremos reconstruir los diálogos y debates que sostuvo con otros actores institucionales e individuales y trataremos de definir su posición relativa entre campo editorial de la prensa periódica y el campo cultural.

En la tesina de Horacio Filippo, “Humor y el proceso de politización social, de la dictadura a la democracia”, presentada para obtener el título de ciencias de la

³³ Malharro, López Gijsberts y Sagasti, op. cit., p. 96.

comunicación se advierte una apuesta similar a la de Matallana, orientada a la realización de un abordaje comparativo entre dos publicaciones humorísticas, tomando al periódico satírico *Don Quijote* para siglo XIX y *Humor* para el siglo XX. El postulado básico indica que la masividad de ambas –medida por las ventas- debe permitir una lectura que aprehenda códigos culturales reconocibles por las clases populares, de acuerdo a esquemas propios del análisis de medios. Para verificar esta hipótesis elige trabajar con una muestra de las portadas, seleccionadas por su carácter representativo. Filippo establece entre sus conclusiones que *Humor* no llevó a cabo una “trasgresión ideológica” (sic)³⁴ hasta tanto se produjo la decadencia y posterior caída de la dictadura. Fundamenta esta opinión en que en su relevamiento no encontró referencias a la política represiva ni a la censura en los primeros años de la revista. Cabe indicar aquí nuestra discordancia, habida cuenta de que la estrategia metodológica utilizada –análisis casi excluyente de portadas- no permite reunir elementos que justifiquen con total certeza tales aserciones. Nuestro análisis, junto a los producidos por otros autores que integran los antecedentes consultados, permitirá postular la “cuestión ideológica” de *Humor* en otros términos y con base al tratamiento de un corpus más abarcativo que el trabajado en la tesina de referencia.

Alejandro Lafourcade, por su parte, en su tesina de grado de la carrera de periodismo, titulada “La revista *Humor* como medio opositor a la dictadura militar”,³⁵ destaca la novedad representada por *Humor* respecto al campo periodístico de la época. El título de la tesis anticipa la variable desde la que lee la revista. Sigue, en esa línea, la evolución de *Humor* del tono “crítico” al “combativo” señalada por Matallana (citada en la bibliografía) y explora esa vía a lo largo de su escrito. A partir de esa premisa, postula a modo de hipótesis que se dio en la revista una retroalimentación entre autores y lectores: porque estos eran opositores, fueron consolidando un público en aumento, proporcional a la “radicalización” opositora a la dictadura de *Humor* en términos de discusión pública. Tal hipótesis nos interesa por su verosimilitud, aunque la preponderancia del aspecto propiamente político, al igual que en otros trabajos, oscurece otros lenguajes y discursos y vuelve monocorde la multiplicidad de *Humor*, que intentamos reponer en la propia investigación.

Corresponde hacer a continuación una referencia a una serie de trabajos que han encarado el análisis de *Humor* en procura de atender su unidad indagando distintas

³⁴ Filippo, op. cit., p. 34.

³⁵ Lafourcade, op. cit.

facetas del objeto. En tal sentido, consideramos la serie de textos –artículos y una tesis de maestría- de Mara Burkart, que culminan en la realización de una tesis de Maestría. Manteniendo el orden cronológico, el primero³⁶ está dedicado a estudiar la relación entre las caricaturas de portada de la revista y las representaciones políticas de oposición a la dictadura imperante. La periodización se extiende desde la aparición de *Humor* y hasta la etapa de la “transición democrática”. La hipótesis descansa en la eficacia resistente y crítica de las caricaturas de tapa no se basa tanto en su eventual condición de producto contextual y representativo sino, al contrario, en su propia capacidad interpeladora de grupos sociales, sea el orden represivo o sectores contrarios a la dictadura, para lo cual analiza varias situaciones ejemplares. Interesa resaltar el énfasis de la autora respecto al carácter propositivo de los hacedores de la revista y su interacción con los otros actores, especialmente ante la censura presunta o efectiva; y la ilustración del papel cuestionador de la caricatura como medio de representación de lo existente. El segundo artículo³⁷ prosigue de algún modo la labor iniciada en el texto anterior. Lo hace relevando las estrategias de oposición de la revista a las políticas económicas dictatoriales, abordando el segmento de caricaturas de tapa atinentes a la tematización de lo económico, para vincularlo con los contenidos de tal tenor presentes en las notas de Ácido Nítrico, un columnista que trataba el tema en *Humor* mediante los mecanismos ficcionales de la ironía, el sarcasmo y la metáfora.

Una nueva aplicación de esta estrategia analítica se evidencia en el tercer texto,³⁸ centrado en la consideración de una tapa cuya caricatura, al entender de los autores -en este caso se trata de un texto escrito en colaboración-, condensa el derrumbe de la dictadura y el crecimiento de la oposición social a la misma. Establece dicha conclusión a partir de la adscripción de la caricatura a una teoría de la representación de acuerdo a la cual aquella interviene en una lucha simbólica efectuando una reapropiación distanciada y contraponiéndose a las imágenes y relatos promovidas por el discurso oficial, para una época en la que determinados sentidos estaban coactivamente clausurados en la esfera pública.

Finalmente, un cuarto artículo de Burkart,³⁹ se aplica a considerar lo que denomina los “límites de la representación humorística”, a propósito de un incidente

³⁶ “Burkart, “Dictadura y caricaturas...”, etc.

³⁷ Ídem, “La oposición de la revista HUM@...”, etc.

³⁸ Burkart y Cossia, op. cit.

³⁹ Burkart, “La revista Hum@ frente a los límites...”, etc. Aunque este texto se publicó a posteriori de la tesis de maestría de la autora, se desprende de desarrollos presentes en esta.

producido en *Humor* a partir de la publicación de unos chistes sobre el genocidio judío. La autora relaciona los chistes con un intento de la revista de aludir indirectamente al terrorismo de estado; tal efecto de sentido habría fracasado para el conjunto de lectores por cuanto las condiciones de impugnación del accionar estatal estarían impedidas por la época en que se publican. Por nuestra parte, daremos cuenta críticamente de este texto, que trabaja un caso también considerado por nosotros, en uno de los capítulos de la presente tesis.

Los aportes recién detallados guardan sistematicidad en su aplicación analítica en particular al elemento visual, de innegable importancia el caso de *Humor*, a menudo trabajado pero con frecuencia tomado en su aparente transparencia comunicativa. Falencia que estos trabajos conjuran mediante una mirada menos complaciente y más exhaustiva del corpus de la revista. El énfasis en la elucidación de los enunciados de las portadas y la consideración de algunos contenidos de la revista, como los de crítica a las políticas económicas, apuntan a precisar la incidencia de *Humor* en la conformación de planteos cuestionadores de los posicionamientos públicos de la dictadura. Ello en una etapa histórica acotada por el fin de la década del 70, cuando para la autora se abriría una etapa de politización de la revista.

Las contribuciones reseñadas se integran en una tesis de Maestría.⁴⁰ Este trabajo se aplica a desarrollar el periodo inicial de *Humor*, que la autora enmarca entre su aparición y las postrimerías de 1979. Realiza un balance del campo del humor gráfico en Argentina y del lugar posible de *Humor* en ese contexto, tomando algunas publicaciones del campo de las últimas décadas del siglo XIX y en especial del siglo XX. Ubica a la revista como “espacio crítico” frente a lo que entiende como dos facetas del proyecto político de la dictadura, su plano “constructivo-productivo”, atinente a la política económica como refundación social y al plano “destructivo”, relacionado con el ejercicio del terrorismo de estado. Burkart lee los contenidos de *Humor* con atención a sendos aspectos y busca relacionarlos con la coyuntura de su tiempo, para mostrar cómo la revista se fue posicionando de modo crítico frente a la dictadura en y desde el campo cultural –el cual es definido como un lugar central en las estrategias opositoras- y en el mercado como producto editorial. Según argumenta, *Humor* se habría ubicado en los límites de la cultura dominante; desde esa posición, pudo ocupar un lugar periférico

⁴⁰ Burkart, Mara, “HUM®: El surgimiento de un espacio crítico bajo la dictadura militar, 1978-1979”. Tesis presentada ante la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural, UNGSM-IDAES, 2008. Directora: Laura Malosetti Costa.

desde el cual desafió las constricciones del poder y en especial de la censura. Desde allí pudo acoger el descrédito de los desengañados del discurso oficial, en un proceso que denomina “migración de sentido”. Un mérito de este trabajo radica en comenzar a dar una mirada exhaustiva al objeto de estudio, basada en los estudios antecedentes de la autora, a la vez que intenta establecer los vínculos entre lo gráfico-imagético, el texto escrito y la escena histórica. Otro factor a destacar es que la tesis aporta a la visualización del papel de *Humor* respecto a lo cultural de su época, evitando las simplificaciones y contribuyendo a replantear de las clasificaciones ya usuales de la revista de Cascioli que la ubican dentro del campo de la “resistencia” y “oposición” a la dictadura. Estas son algunas virtudes del texto de Burkart, junto a ellas encontramos otros aspectos pasibles de discusión. Sirva mencionar, en algunos casos, generalizaciones que a nuestro parecer son injustificadas. En el mismo sentido, la lectura acrítica de fuentes -en consecuencia, lo que la etnografía denominaría “asunción del discurso nativo”-. Podrían discutirse, asimismo, aspectos de su tentativa interpretativo-contextual del corpus, en ocasiones no del todo fructífera; así como una tendencia, evidenciada en algunos trechos del texto, a evaluar la trayectoria de la revista como un espacio de homogénea orientación opositora (esta es calificación nuestra) de sus contenidos, pese a las afirmaciones en contrario igualmente presentes en la tesis. Asimismo, existen otros puntos de interés del trabajo de Burkart que consideramos en distintas partes del propio, en tanto nos ha resultado un antecedente de gran relevancia.

Deseamos mencionar por último, aunque no haga a la revista *Humor* en concreto, que es también a partir de 1996 que se ha abierto una experiencia de investigación sostenida sobre el humor como materia específica, llevada adelante en la provincia de Córdoba por el Grupo de Investigación sobre el Humor. No es antojadiza la referencia, habida cuenta de la tradición del “humor cordobés” y de la repercusión nacional de la revista *Hortensia*, reconocida colega de la publicación de Andrés Cascioli. Este grupo ha editado varios trabajos centrados en la tematización de humor desde una perspectiva fuertemente teórica, deudora de los estudios semióticos, y orientada en su aplicación empírica al tratamiento de las manifestaciones del humor contemporáneo relacionadas con el universo mediático y cultural –literatura, internet, historieta, campo publicitario, etc.-, con especial atención a los ámbitos locales. A estos

estudios se suman aquellos de años recientes que resitúan la cuestión del humor gráfico y la historieta en los medios masivos.⁴¹

⁴¹ Flores, Ana B., Elena del C. Pérez, Mirta C. Echevarría, Silvia N. Barei y Susana Gómez, *La Argentina humorística. Cultura y discurso en los 90*, Córdoba, Ferreyra editor, 2000; conocemos la existencia de al menos un título más producido por este grupo, que no hemos podido relevar; Vázquez, Laura, *El oficio de las viñetas*, Buenos Aires, Paidós, 2010; Levin, Florencia, “De matones, represores y miembros de la pesada en el humor gráfico del diario *Clarín* – Argentina 1973-1983”. En *Diálogos de la comunicación*, n° 78. Disponible en www.dialogosfelafacs.net/78 . Consultado en marzo de 2010.

Capítulo 2

El proyecto editorial de la revista *Humor*

En lo que sigue, abordaremos el surgimiento de la revista, con miras a establecer los distintos factores que condicionaron su emergencia en tanto proyecto editorial llevado adelante por un grupo definido. Partimos del cruce entre rasgos relevantes de las biografías de los protagonistas centrales del proyecto –en tanto responsables directos de la revista- y de colaboradores, con el análisis de distintos textos escritos y gráficos producidos desde la revista para aprehender los marcos, los temas y respectivas definiciones con que *Humor* presenta su propuesta ante el público lector.

Como arco temporal, damos cobertura aproximativa a los números aparecidos en el periodo 1978-1980 –del número 1 al 48, ya durante el periodo de una cauta apertura de la escena pública a la participación política-. Desde entonces, la revista fue modificando su perfil de una manera compleja, proceso que aludimos en un apartado de este mismo capítulo, referido a la periodización histórica elegida para esta tesis.

En tal sentido, entre los aspectos que creímos indispensable relevar para ubicar los rasgos fundamentales con que *Humor* “se presentó en sociedad”, hemos tomado en consideración, entre otros aspectos:

- la pertenencia a determinados campo(s) profesional(es) de sus responsables;
- la posible ubicación de la revista dentro de una tradición temática con un segmento de mercado propio; y
- la localización de la iniciativa que dio origen a *Humor* en determinadas coordenadas históricas, como marco amplio que atraviesa a los anteriores.

La atención a tales factores en el tratamiento del *corpus* seleccionado ayudará a explicar el impulso inicial y el desarrollo posterior de la revista durante el periodo estudiado.

Humor como parte de una empresa cultural massmediática

“Volvimos en el 78 con Humor no porque estuviera la dictadura, sino porque no consideraba justo que nos prohibieran. Entonces busqué la forma de seguir haciendo lo que me gustaba: editar revistas”.⁴²

La conformación del proyecto *Humor* se inscribe en la historia de sus integrantes. Humoristas, historietistas y publicitarios, gran parte de ellos habían tenido un punto de encuentro en *Satiricón*. En efecto, de la exitosa e innovadora revista dirigida por Oskar Blotta (h) surgen varios de los principales referentes y colaboradores que en 1978 conforman el equipo hacedor de *Humor*. Si relevamos la progresión de publicaciones humorísticas surgidas a partir del grupo de *Satiricón*, veremos un parentesco común expresado en la reiteración de nombres (ver el cuadro 1).

Es con la consolidación de Ediciones de la Urraca que comienza a cimentarse la historia más inmediata de *Humor*. Fundada hacia 1974, esta pequeña editorial contuvo primero a *Chaupinela*, luego a *Humor* y a una panoplia de publicaciones diversas a través de los años, en su mayoría editadas en formato revista. En torno a Ediciones de la Urraca se consolida un núcleo duro constituido por pocas personas, encabezado por el director de la revista y la editorial, Andrés Cascioli, quien lidera un staff generador de nuevas publicaciones, circundado por un elenco de colaboradores fijos y eventuales.

Integrantes del staff y colaboradores de algunas publicaciones relacionadas con

Humor

Satiricón, 1973-1974

Staff: Oskar Blotta (h), Andrés Cascioli, Carlos Ulanovsky, Mario Mactas, Alicia Gallotti, Viviana Gómez Thorpe.

Colaboradores: Carlos Trillo, Alejandro Dolina, Dante Panzeri, Carlos Garaycochea, Jorge Sanzol, Roberto Fontanarrosa, Alfredo Grondona White, Viuti, Tomás Sanz, Limura, Sergio Izquierdo Brown, Ricardo Portal, entre otros.

Mengano, 1974-1975

Staff: Lorenzo Amengual, Alberto Bróccoli, Carlos Marcucci, Carlos Trillo.

⁴² “El humor es la parte más seria de la historia”, entrevista a Andrés Cascioli, en *Caras y Caretas*, año 46, n° 2207, febrero de 2007, pp. 20-1.

Colaboradores: Alejandro Dolina, José María Jaunarena, Limura, Osvaldo Soriano, Ceo, Crist, Geno Díaz, Roberto Fontanarrosa, Oski, Quino, entre otros.

Chaupinela (Ediciones de la Urraca), 1974-1975

Staff: Andrés Cascioli, Carlos Abrevaya, Jorge Guinzburg, Jorge Sanzol, Esther Linares, Marcelo Mazzei.

Colaboradores: Crist, Roberto Fontanarrosa, Ceo, Alfredo Grondona White, Tomás Sanz, Sergio Izquierdo Brown,

Satiricón, 1976

Staff: Oscar Blotta (h), Rolando Hanglin, Jorge Guinzburg, Carlos Abrevaya.

Colaboradores: Mario Mactas, Alicia Gallotti, Dante Panzeri, Viviana Gómez Thorpe, Andrés Cascioli, Jorge Sanzol, Tomás Sanz, Viuti, Fontanarrosa, Crist, Alfredo Grondona White, Sergio Izquierdo Brown, Ceo, entre otros.

El Ratón de Occidente, 1976-1977

Staff: Oscar Blotta (h), Rolando Hanglin, Mario Mactas, Tomás Sanz, Aquiles Fabregat, Andrés Cascioli (etapa inicial).

Colaboradores: Viviana Gómez Thorpe, Crist, Fontanarrosa, Ceo, Alfredo Grondona White, Limura, Tabaré, Jorge Sanzol, entre otros.

Libro *Sátira & Humor* (Ediciones de la Urraca), febrero de 1978.

Staff: Andrés Cascioli, Aquiles Fabregat, Rosario Zubeldía, Tito Diana, Carlos Alberto Pérez Larrea.

Colaboradores: Carlos Abrevaya, Jorge Guinzburg, Limura, Ceo, Alfredo Grondona White, Viuti, Jorge Sanzol, Tabaré, Lorenzo Amengual, Fati, Tomás Sanz, entre otros.

Rock Superstar, (Ediciones de la Urraca), equipo de 1978.

Staff: Andrés Cascioli, Rafael Abud, Rosario Zubeldía, Carlos Alberto Pérez Larrea, Ricardo Portal, etc.

Colaboradores: Susana Contreras, Héctor Dengis, Alberto Neumann, entre otros.

Humor (Ediciones de la Urraca), equipo de 1978-9.

Staff: Andrés Cascioli, Tomás Sanz, Rosario Zubeldía, Ricardo Portal, Carlos Alberto Pérez Larrea, entre otros.

Colaboradores: Alicia Gallotti, Alberto Speratti, Alejandro Dolina, Aquiles Fabregat, Viuti, Crist, Marín, Ceo, Fati, Maicas, Ácido Nítrico, Carlos Abrevaya, Cilencio, entre otros.

Un común denominador del conjunto de integrantes de la revista en su primera época, es su pertenencia profesional. Si bien se advierte algunas biografías demuestran una formación autodidacta, existe una tendencia a la especialización formal mediada, antes que por la educación superior universitaria, por academias, institutos terciarios y otros similares.

Al mismo tiempo, la posibilidad recién mencionada de publicar en distintos medios brindaba oportunidades para una dedicación casi exclusiva al oficio de humorista e historietista. El ejercicio del humor, en este sentido, era presentado desde la

revista como una ocupación legítima y con pretensiones de rentabilidad. Esta asunción pudo apoyarse en la frondosa tradición argentina en materia de humorismo gráfico y escrito. El desarrollo ascendente de la prensa desde fines del siglo XIX abrió canales en los que los autores dedicados al humor gráfico y escrito pudieron ubicar su producción. Los primeros *magazines*, *Caras y Caretas* y *PBT* demandan, como parte de sus variados contenidos, no solo las caricaturas de actualidad política usuales en *El Mosquito* y *Don Quijote*, sino que también estimulan la comicidad costumbrista como nuevos espacios donde el humorista puede desempeñarse. En simultáneo, comienzan a publicar historietas; para la década del 20 aparecen regularmente en algunos diarios *comics* de autores argentinos, influenciados por las tiras importadas estadounidenses y surgen revistas humorísticas. Para la década siguiente la historieta, tanto en su versión “seria” como en sus vetas cómico-humorísticas, ha alcanzado un predicamento social diferenciado, situación que permite que aparezcan las primeras publicaciones especializadas en los cómics.⁴³

Con sus altibajos, debida a factores económicos, culturales y políticos, desde entonces se mantuvo una continuidad del género editorial humorístico y de historietas que permitió regularizar la actividad de sus cultores y darle especificidad a una profesión. Sin embargo, el reconocimiento profesional no se tradujo en una mejora inmediata de las condiciones laborales, que aun para la década del 70 seguían siendo inestables y precarias. Pese a la inserción conseguida en los grandes medios, con frecuencia las revistas del género siguieron siendo producto de emprendimientos independientes –tales como Ediciones de la Urraca-, ajenos a las editoriales reconocidas.⁴⁴

A esta condición “estructural” de la profesión tampoco ayudaba el contexto concreto de censura, crisis económica y desempleo en aumento, verificada con el correr de la dictadura iniciada en 1976. Según mencionó su entonces director,

“Humor’ nace con la intención de darle trabajo a un grupo de periodistas que no tenía espacio en ese momento. Durante el tiempo que transcurrió desde 1976 –en que se produjo el segundo cierre de

⁴³ Rivera, “Historia del humor...”, etc., pp. 106 y ss.

⁴⁴ Como ser Atlántida o editorial Abril, entre otras. Uno de los pocos casos en contrario para la década del 70 es el de la efímera revista de humor *Mengano*, dirigida por Carlos Marcucci y lanzada por la editorial Julio Korn, propietaria de títulos como *Radiolandia* y *Goles*, para competir con *Satiricón* (y cuyo plantel estaba conformado en buena medida por ex integrantes de esta revista). Una versión ficcionalizada sobre su génesis, basada en entrevistas a integrantes del proyecto, puede leerse en Bernárdez, Jorge y Diego Rottman, *Ni yanquis, ni marxistas... Humoristas*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1997, pp. 86-91.

Satiricón- hasta 1978, Grondona White, Limura, Ceo, Tomasito Sanz y otros no aparecían en el mercado, no tenían espacios en los grandes diarios y en las publicaciones de las grandes editoriales»⁴⁵

La autarquía administrativa de la editorial acentuó el imperativo de publicar para ganarse la vida. Cuando Cascioli se refiere a su empresa, ya en los primeros años de la postdictadura, afirma que

“Nosotros hemos conseguido hacer, finalmente, una editorial de izquierda, progresista... Todas las editoriales, por lo general, están comprometidas con el ‘establishment’, y creo que son bastante evidentes los deseos de acabar con un proyecto editorial como el nuestro”⁴⁶

La afirmación atiende menos a la idea de una empresa con finalidades de transformación social, en el sentido de promover determinadas concepciones o proyectos políticos, que a una *militancia editorial*: un espacio de gestación editorial autónomo de los imperativos comerciales de las grandes firmas, en el que sus integrantes pudieran ejercer el libre pensamiento asociado a la sátira y el humor. Y es que la autonomía es un rasgo decisivo de la empresa cultural de Ediciones de la Urraca, mantenido a lo largo de su dilatada trayectoria de casi un cuarto de siglo.

Como plataforma de numerosos emprendimientos editoriales, la editorial de Cascioli supuso una apuesta constante a la realización de revistas con base en una atenta lectura de las novedades socioculturales en boga en la década -de la que *Satiricón*, en clave irreverente, es rigurosa precursora-.⁴⁷ Así, se suceden una serie de publicaciones para jóvenes, otras de temática humorística de distinto formato y más tarde productos

⁴⁵ Cascioli, Andrés, “En periodismo no hay que pegar por pegar”, p. 165. En Rivera y Romano, *Claves del periodismo argentino actual*, Buenos Aires, Ediciones Tarso, 1987, pp. 161-172. Grondona White es un dibujante de origen rosarino, desde muy joven combinó el dibujo humorístico con la publicidad y el dibujo industrial. Entre las revistas humorísticas en las que intervino, se cuentan *Satiricón*, *Chaupinela*, *MAD* y *El Ratón de Occidente*. Integró desde el comienzo equipo de *Humor*. “Limura” corresponde a Jorge León Limura, con publicaciones en *Tía Vicenta*, *Tío Landrú*, *Satiricón*, *Mengano* y luego en *Humor*, *Superhumor* y *Sexhumor*, entre otras revistas. “Ceo” es el seudónimo de Carlos Eduardo Campilongo, quien publicó trabajos en *Tío Landrú*, *Satiricón*, *Mengano*, *Chaupinela* y *El Ratón de Occidente*, entre otras revistas, sin contar las publicaciones periodísticas. Colaboró en *Humor* desde su inicio, componiendo en ocasiones sus obras con Aquiles Fabregat y con Tomás Sanz. De este último hablamos más adelante.

⁴⁶ “En periodismo...”, op. cit., p. 169.

⁴⁷ Sobre este aspecto de *Satiricón*, remitimos nuevamente a Rivera, “Historia del humor gráfico argentino”, p. 133. En Ford, Anibal, Eduardo Romano y Jorge B. Rivera, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 1985, pp. 106-140.

narrativos y periodísticos, con contaminaciones recíprocas de temas y discursos. El humor gráfico y de la historieta, diversas formas narrativas y periodísticas o la presencia de temas de consumo cultural juvenil como la música rock, por ejemplo, impregnarán los productos editoriales de La Urraca.⁴⁸ *Humor*, en particular, llegará a articular y contener muchos de esos registros a lo largo de su existencia.

Es quizás por eso que la identidad que se da *Humor* sugiere esa misma multiplicidad. En las citas precedentes, obtenidas de una entrevista de 1987, el ex director de la revista definía como “periodistas” a los integrantes de *Humor*. Si bien por su dedicación, varios de ellos podían ser calificados fácilmente como tales, más tarde su percepción varió, para definir globalmente al equipo de *Humor* –y definirse– como “humoristas”. En efecto, en un reportaje de 2007, consultado acerca de las posibles analogías entre *Satiricón* y la revista *Barcelona*,⁴⁹ Cascioli justificaba las diferencias en torno a que los responsables de la segunda eran “redactores y no humoristas”.⁵⁰ Este cruce entre el periodismo y el humor es deudor de una visión retrospectiva condicionada por la selectividad –voluntaria y también inconsciente– de la memoria, pero también muestra una construcción transversal de la labor. Quizás expresa la ambigüedad entre la sensación de pertenencia a un campo consolidado como el periodístico, en cuya historia autóctona aspiraban “a tener un lugarcito entre los más dignos”⁵¹ y la posterior reivindicación de Cascioli del humor como una práctica profesional diferenciada y como una especie particular del campo de la prensa. El perfil periodístico estaría en parte justificado por la inclusión paulatina de colaboradores provenientes de la prensa y por una intervención creciente de la revista en la escena pública desde ese formato.⁵² Lo

⁴⁸ Mencionamos, entre las publicaciones de esta editorial, la antecesora más caracterizada de *Humor*, *Chaupinela*; la revista *Rock Superstar*, dedicada al público juvenil y con una temática expresada en el título; *Hurra*, otra revista similar; *Superhumor*, en principio orientada a la historieta; *Humor y juegos*, de pasatiempos; *Gramas*, de crucigramas; *El Péndulo*, dedicada a la literatura fantástica; en una etapa posterior, *El periodista*, semanario político, *Humi*, para niños; *Fierro*, de historietas, y *Sexhumor*, de humor picaresco para adultos. Además deben agregarse las publicaciones recopilatorias, tanto de números anteriores como en formato “lo mejor de...”.

⁴⁹ Revista de frecuencia quincenal, enfocada en el tratamiento satírico de los lenguajes y discursos periodísticos, surgida en Buenos Aires en abril de 2003. Desde esta definición, se desprende que coincidimos parcialmente con la aseerción de Cascioli, en tanto *Barcelona* no responde al patrón precedente de revistas humorísticas argentinas, pero al mismo tiempo puede visualizarse como un ejercicio humorístico de fuerte anclaje en la actualidad (en observancia de la temporalidad de la prensa).

⁵⁰ “El humor...”, op. cit.

⁵¹ Sanz, Tomás y Andrés Cascioli, “‘Humor’ registrado”, p. 14. En *1978-1988. 10 años de Humor*, catálogo de la muestra organizada por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires del 6 al 26 de junio de 1988 en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, pp. 4-14

⁵² El secuestro de una de sus ediciones y la sustanciación de querellas desde la esfera oficial contra la revista así lo demuestran.

periodístico aparece así relacionado a la usual caracterización –porque ha dominado el imaginario posterior sobre la revista- de una *Humor* con fuerte ascendiente en la prensa volcada a la oposición a la dictadura. Por su parte, la inscripción por parte de Cascioli de sus hacedores y de su más famoso producto en la vertiente del humor gráfico y escrito responde a la aparente inexistencia, dos décadas después de la primera entrevista, de publicaciones ubicadas en ese espacio temático. En 2007, para Cascioli, el del humor era un quehacer diferenciado que “puede sustituir a la información periodística” por “presentar la información a través de una cabeza distinta: la del humorista”.⁵³ Su discurso en cada momento muestra el interés en distinguir su labor y la de sus colegas de acuerdo a cada escenario político. Frente a una prensa timorata durante la dictadura, *Humor* habría tomado la enseña periodística de la oposición y la denuncia. Una sociedad inmersa en el juego democrático de (relativa) libre expresión, repleta de periodistas y medios, requeriría por contraste una mirada crítica diferenciada, “una cabeza distinta” para procesar la masa de acontecimientos: allí se recorta la figura del humorista como intérprete.

Más allá de toda estrategia de posicionamiento, de las respuestas de Cascioli se desprende que este pudo notar con anticipación una tensión evidente entre el ejercicio (profesional) humorístico y el del periodista, donde el primero se vio enfrentado a hacer un reemplazo circunstancial de otro discurso, informativo y “serio” y ostentador de una mayor legitimidad que los supuestos “especialistas en el entretenimiento”:

[*Humor*] está cubriendo espacios que no se cubren de otra forma. El humorista se está transformando en un periodista que en lugar de escribir dice, a través del chiste gráfico, cosas importantes, y representa de alguna manera al hombre de la calle...»⁵⁴

Esta afirmación, hecha en 1981, cuando la revista mutó hacia un enfoque abiertamente disidente con la dictadura, incorporó a periodistas políticos en su equipo y entró en la etapa de mayor aceptación de su público, tiene la impronta de una época de creciente liberalización de las expresiones disidentes en la prensa y el campo cultural, en consonancia con el recomienzo de la actividad político-partidaria. Pero antecede la su visión reivindicativa del papel de *Humor* durante dicho periodo, presente en las otras

⁵³ “El humor...”, op. cit.

⁵⁴ Entrevista a Andrés Cascioli, en *Clarín*, octubre de 1981. Citado en Vázquez Lucio, Oscar (Siulnas), *Historia del humor...*, op. cit., tomo 1, p. 13.

dos entrevistas citadas. Al ponderar su capacidad sustitutiva del periodismo, Cascioli reivindica al humorismo (y sus oficios aledaños como el del dibujo) como una labor diferenciada. Por ello, por su capacidad informativa, reflexiva, crítica, merece ostentar un estatus equivalente al del periodismo, la profesión mediática por excelencia, con la cual compartía espacios en la prensa.

Hay que resaltar que, al hablar de las profesiones y los profesionales en *Humor*, las entendemos sin atención excluyente a la formación académica universitaria. Como hemos señalado, muchos de estos “profesionales” aprendieron el oficio en distintas instituciones de aprendizaje o directamente mediante la práctica laboral. Asimismo, tomamos dicha expresión atendiendo a los procesos de “profesionalización”, desplegados en la modernidad occidental por la constitución simultánea de un mercado consumidor de los servicios ofrecidos y la emergencia de un proyecto de movilidad colectiva que hace a la acción de grupos y asociaciones por conseguir la legitimidad y visibilidad social de la profesión.⁵⁵ Un relevamiento de algunos de los principales integrantes del elenco directivo y de colaboradores⁵⁶ indica que la mayoría ostentaba títulos o estudios parciales de carreras terciarias o de grado relacionadas con el dibujo, como cursos por correspondencia y presenciales (Fati, Fontanarrosa, Limura, Tacho), Bellas Artes (Fati, Ceo, Sanz, Sanyú, Vicente), arquitectura y dibujo industrial (Viuti, Langer, Grondona White), pero también con la autodidaxia (Izquierdo Brown, Tabaré, Altuna, Crist, Paz, Rep).⁵⁷ Un segundo grupo, el de los colaboradores literarios y

⁵⁵ González Leandri, Ricardo, *Las profesiones. Entre la vocación y el interés corporativo. Fundamentos para su estudio histórico*, Madrid, Catriel, 1999, pp. 94-5.

⁵⁶ Los creadores citados a continuación por sus seudónimos profesionales comenzaron a colaborar en la revista en el periodo previo a 1980.

⁵⁷ Los mencionados corresponden a los seudónimos o firmas de los siguientes colaboradores, por orden de aparición: Carlos Scafati, Roberto Fontanarrosa, Jorge León Limura, Carlos Adano, Eduardo Omar Campilongo, Tomás Sanz, Héctor Alberto Sangiuliano, Marta Vicente, Roberto López, Sergio Langer, Alfredo Grondona White, Sergio Izquierdo Brown, Tabaré Gómez Laborde, Horacio Altuna, Cristóbal Reynoso, Daniel Paz, Miguel Repiso, respectivamente. Mencionamos a continuación la trayectoria en los medios gráficos de los colaboradores aun no “biografiados”. Scafati publicó sus trabajos –chistes y dibujos, por lo general- en *Hortensia*, *Mengano*, *Tía Vicenta* (segunda época) y *Humor*, entre otras. Fontanarrosa, célebre humorista, dibujante y escritor, colaboró en *Boom*, *Hortensia*, *Satiricón* y en distintas publicaciones de Ediciones de la Urraca. Limura participó Adano hizo sus aportes en *Mengano*, *El Ratón de Occidente*, *Pitos y Flautas*, *Rico Tipo* (segunda época) y *Humor*. Sangiuliano venía de colaborar en las revistas *Mengano*, *Sancho*, *Pitos & Flautas*, *Tía Vicenta* (segunda época) y el matutino *La Tarde*. Vicente, artista plástica, publicó en *Billiken*, *Humor* y *Superhumor*. López, además de trabajar en *María Belén*, *Tío Landrú*, *Adán*, *Satiricón*, *Mengano*, *Chaupinela*, *El Ratón de Occidente* y *Clarín* - donde publicó “Teodoro y cia.”-, entre otros medios, hizo lo propio con “Los superados” y diversos chistes en *Humor*. Langer hizo su carrera en revistas y periódicos como *Nueva Presencia*, *Caras* y *Caretas* (segunda época), *Feriado Nacional*, y *Humor*, entre muchas otras. Izquierdo Brown comenzó su carrera en *Vea y Lea*, para proseguirla en distintas publicaciones “serias” y humorísticas, como, *Maribel*, *Leoplán*, *Gente*, *Satiricón*, *El Ratón de Occidente*, *Pitos y Flautas*, *Humor* y gran parte de las revistas de de la Urraca. Gómez Laborde es un dibujante uruguayo con una vasta obra iniciada en dicho país y

columnistas de distintos temas, alternaba una competencia profesional heterogénea (Hugo Paredero, con estudios de abogacía y función de crítico cinematográfico; Alicia Gallotti en letras, Alejandro Dolina, en letras y música –el segundo-, Gloria Guerrero, de geología, entre otros).⁵⁸

Pero la composición del grupo más cercano a la dirección, así como la importante presencia de lo visual en la revista indica que *Humor* se distingue en lo fundamental por estar liderada por realizadores gráficos, para los que el dibujo es la materia fundamental.

Un segundo denominador es el englobado en el título de la revista: la intención de hacer girar lo publicado en torno al humor como discurso predominante.

Un tercer rasgo común, indicador de la confluencia de ese grupo humano bajo la premisa humorística, puede inferirse a partir de la inserción de muchos de esos integrantes de la revista en otros medios contemporáneos o precedentes. En efecto, había quienes procedían del tronco común de *Satiricón* y las producciones ulteriores surgidas a partir de miembros de su equipo, como *Chaupinela*, *Mengano*, *El Ratón de Occidente* o *Perdón*. Pero también de otras similares, como *Hortensia*, la nueva época de *Tía Vicenta* y su sucesora, *Morisqueta*, y de la prensa que publicaba historietas y humor gráfico, como *Clarín*. De modo que se verificaba una circulación de los contribuyentes a *Humor* a través de un sinnúmero de medios, conectados por la demanda de su producción en tanto eran reconocidos como profesionales del humor y la historieta.

proseguida en Argentina en medios como el diario *Noticias*, *Satiricón*, *Mengano*, *Chaupinela* y *Tía Vicenta*, entre otros. Es conocido por la tira “Diógenes y el linyera” en el diario *Clarín*, publicada ininterrumpidamente desde 1975. Altuna, dibujante de historietas, es conocido por sus obras en compañía de Carlos Trillo, tanto la tira “El loco Chávez”, publicada en *Clarín*, como por “Las puertitas del señor López”, primero en *El Péndulo* y luego en *Humor*. Reynoso participó en *Rico Tipo*, *Hortensia*, *Satiricón*, *Chaupinela*, *El Ratón de Occidente* y las distintas publicaciones de la editorial de Cascioli, entre muchas otras. Daniel Paz inició su labor en *Superhumor* y luego hizo aportes en diversos medios, como *Caras y Caretas* y *Página/12*. Repiso publicó sus primeros dibujos en *Cuarta Dimensión* y *Humor* –donde apareció “El recepcionista de arriba”; más tarde, publicó sus trabajos en *Caras y Caretas*, *Feriado Nacional* y el diario *Página/12*, entre los medios más destacados. Este recuento, en suma, permite por sus reiteraciones vislumbrar el grado de imbricación de los hacedores de humor gráfico y escrito en una serie de publicaciones que conformaron el receptáculo habitual para sus colaboraciones, especialmente durante la década del 70.

⁵⁸ Paredero comenzó a publicar sus críticas en *Humor*; Gallotti venía de *Satiricón* y colaboró en *Humor* antes de partir para España en 1979; Gloria Guerrero había hecho aportes en *El Expreso Imaginario*, y participó del grupo directivo de las revistas *Rock Superstar* y *Hurra*, llegando a ser columnista y coordinadora de redacción de *Humor*. Dolina, además de dedicarse a la publicidad y al medio radiofónico, comenzó su incursión en medios gráficos en *Satiricón*, para reincidir en *Humor*. Esta nota y la anterior, en suma, permiten por sus reiteraciones vislumbrar el grado de imbricación de los hacedores de humor gráfico y escrito en una serie de publicaciones que conformaron el receptáculo habitual para sus colaboraciones, especialmente durante la década del 70.

Agreguemos que la mayoría de las revistas mencionadas tenían su base en la metrópoli capitalina, epicentro del mayor mercado editorial argentino, extendido a la zona radial del gran Buenos Aires. *Humor* no era la excepción y se asumía explícitamente como una “revista porteña”.⁵⁹ Buena parte de sus colaboradores eran de procedencia o prolongada residencia porteña y bonaerense (Ceo, Sanyú, Saccomanno, Viuti, Ceo, Rep, Lawry, Cilencio, entre otros). Pero una parte sustancial de los materiales publicados procedía de aportantes radicados en distintas provincias (Fontanarrosa, Colazo y Crist, Santa Fe; Peiró y Jericles, Córdoba; Hermosilla Spaak, Chaco, entre otros),⁶⁰ sin contar que varios afincados en la ciudad de Buenos Aires eran nativos de otras partes del país e incluso de naciones extranjeras (Cascioli y Sanz, de la provincia de Buenos Aires; Fati, de la provincia de Mendoza; Sanyu, de la provincia de La Rioja; Fontanarrosa, Grondona White y Colazo, de Rosario, provincia de Santa Fe; Fabre⁶¹ y Tabaré, de la República Oriental del Uruguay). Al igual que con la mayoría de las revistas humorísticas mencionadas, pese a la frecuente distancia geográfica que a menudo la separaba de sus contribuyentes, *Humor* recibía colaboraciones con independencia de que aquellos estuvieran radicados en la capital. La revista establecía, así, una trama grupal extensa que excedía las relaciones concentradas alrededor de la redacción, se renovó en ocasiones con encuentros especiales y actividades como exposiciones del humor y la historieta⁶² y se publicitó mediante la alusión constante en sus páginas a quienes creaban sus contenidos. Esa nueva trama motivada por *Humor* vino a sumarse a las relaciones establecidas a través de distintos medios de la prensa (humorística y “seria”) entre la “gente del humor y la historieta”. Cuarto rasgo común perceptible en la revista *Humor*, entonces, lo es la ubicación metropolitana de su proyecto editorial, aunque desde el comienzo concentra aportaciones de distintos orígenes y las articula en su derredor. Esta impronta la verifica el lector, en lo fundamental, por la recurrente ambientación de sus contenidos gráficos y escritos en la urbe, con Buenos Aires como ostensible referencia.

Un rasgo adicional, importante y relacionado con los anteriores es la constatación de la práctica laboral anterior de muchos de los integrantes de la revista en otro ámbito que se revela como fundamental: el medio publicitario, frecuentemente en

⁵⁹ Respuesta a carta de Graciela Medieville, en *Humor* n° 32, abril de 1980, p. 16.

⁶⁰ Seudónimos y firmas de Marcelo Lawryczenko (Lawry), Eugenio Heraldo Cilento (Cilencio), Pablo Colazo, Manuel José Peirotti (Peiró), Norberto Elder García (Jericles), César Hermosilla Spaak y Aldo Cuel, respectivamente.

⁶¹ Seudónimo de Aquiles Fabregat.

⁶² Sobre las que hablamos en el capítulo siguiente.

el diseño e ilustración publicitaria (Cascioli, Sanz, Izquierdo Brown, Trillo, Fontanarrosa, Grondona White, Enrique Breccia, Sanzol, Dolina). Esta formación a menudo aparece como complementaria por los vasos comunicantes entre el *métier* publicitario y las prácticas del dibujo, la ilustración y el diseño, en años en que aun se encontraban en estado embrionario las herramientas informáticas. Por otra parte, numerosos dibujantes habían encontrado en el ámbito publicitario una oportunidad para volver rentable su vocación y desenvolverse en un área del mercado en expansión, derivada de la modernización y cambio estructural de la década del 60.⁶³ En esta década despunta el análisis de los efectos de los medios de masas –en particular, la televisión-, desarrollado a partir de técnicas de investigación provenientes de la sociología. Proliferaron los “estudios de mercado” para determinar segmentos de consumo, medios y lenguajes más eficaces para promover las mercancías ofrecidas, en conexión con la aparición de empresas de medición de rating y agencias de publicidad, muchas de ellas de origen extranjero. Un ejemplo célebre es el de Quino y su “Mafalda”, surgida como personaje para una campaña publicitaria frustrada. Precisamente, el origen de *Satiricón* se sitúa en la agencia de publicidad independiente Blotta & Asociados, desde la que los socios Oskar Blotta (h) y Cascioli, delinean el proyecto.⁶⁴

Parte del éxito comercial y de la relevancia adquirida entre sus pares que alcanzó el equipo realizado de *Humor* se halla, a nuestro entender, en la estrategia de diversificación, influenciada por saberes expertos puestos en juego relacionados con los estudios de mercado, la promoción publicitaria y por tácticas de comercialización de publicaciones usuales para la época. Hablando de *Satiricón*, Cascioli, que había integrado el staff de la publicación en calidad de director artístico y tenía como tal injerencia directa en la presentación del producto, recuerda que

⁶³ Ver Rivera, Jorge B., “Humorismo y costumbrismo (1950-1970)”, p. 618. Fascículo 116 de *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1981, pp. 601-624; idem, *La investigación en comunicación social en la Argentina*, Buenos Aires, 1987, pp. 27-8; Fogwill, Rodolfo y Oscar Steimberg, “La publicidad en el mundo actual”. En *Transformaciones. Enciclopedia de los grandes fenómenos de nuestro tiempo*, nro 8, CEAL, 1971, pp. 197-224. Un caso que ilustra las oportunidades ofrecidas por el nuevo ámbito es el de Milcíades Peña, militante e intelectual de izquierda, quien en el periodo final de su vida se desempeñó como consultor de empresas en investigaciones de mercado (Tarcus, Horacio, *El marxismo olvidado en Argentina: Silvio Frondizi y Milcíades Peña*, Buenos Aires, ediciones El cielo por asalto, 1996, p. 375).

⁶⁴ Aunque el sector publicitario argentino estaba dominado para los primeros años 70 por las grandes firmas norteamericanas, su expansión como reflejo del crecimiento de un nicho de mercado específico habilitó la creación de agencias publicitarias independientes como Blotta y Asociados S.A., epicentro de *Satiricón*. Ver Fogwill y Steimberg, op. cit., pp. 213-4.

“era algo diseñado por gente que tal vez tenía menos experiencia en el campo editorial, pero muy buena en el publicitario. Se estudió muy bien el mercado y se hizo, en consecuencia, un producto para vender.”⁶⁵

La combinación entre el arte plástico y la práctica publicitaria era reconocible en *Satiricón* por el esmero puesto en el diseño de tapas llamativas como recurso para atraer lectores; mientras que, a la vez, se promovía su lanzamiento mediante avisos en diarios que, en un tono acorde al título de la revista, sugerían el beneplácito de Perón al nuevo proyecto.⁶⁶ *Humor* desde el comienzo propone lograr repercusión por los mismos medios, aunque en una escala más moderada, acorde a las condiciones que presidieron su aparición. Algo de esa intención se vislumbra en su caricatura de portada que combina, provocadoramente, a dos personajes del momento, el ministro de economía Martínez de Hoz y el director técnico del seleccionado argentino.⁶⁷ La búsqueda del impacto visual recorre todo el espinal que va de *Satiricón* hasta llegar a *Chaupinela* y *Humor*.

Pero también las modalidades en que fue promocionada *Humor* mostraban recursos del acervo de la difusión comercial. En 1978, poco antes de la aparición de dicha revista, en la última de las compilaciones de la revista *Chaupinela*, un aviso anuncia su inminente salida.⁶⁸ Una serie de “ganchos” refuerza en esta el atractivo de la nueva propuesta, destacando las firmas del staff y enfatizando que componían “un grupo de gente empeñada en demostrar que el humor forma parte del patrimonio nacional”,⁶⁹ en alusión implícita a una trayectoria previa conocida por los lectores. Con el mismo objetivo, se empleaba una argucia gráfica por la que, en el título de la recopilación, “El mejor HUMOR de Chaupinela”, el nombre original *Chaupinela* perdía tamaño y se destacaba la palabra que titularía a la nueva revista, elaborada con la tipografía que posteriormente haría conocida y reconocible a *Humor*. La inminencia de

⁶⁵ Cascioli, Andrés, “En periodismo...”, op. cit., p. 164.

⁶⁶ Ver reproducción del aviso en Vázquez Lucio, Oscar (Siulnas), *Historia del humor...*, op. cit., tomo 2, pp. 402-3.

⁶⁷ Para un análisis sobre las portadas de *Humor*, ver Burkart, Mara, “Dictadura y caricaturas: estudios sobre la revista Hum®”, op. cit.

⁶⁸ *El mejor HUMOR de Chaupinela*, diciembre de 1978. Esta obra supone la encuadernación conjunta de los números 1, 2 y 3, de marzo, abril y mayo de 1978 de recopilación de notas e historietas de la revista del mismo nombre, como puede verse, lanzada en este formato cuando ya existía *Humor*. En este sentido, el aviso se encuentra en el número 3, del mes anterior a la aparición de *Humor*. Estas inagotables maniobras de reciclaje de materiales ya editados son detectables en diversas revistas masivas de la época. Otro caso es el del mensuario sobre fenómenos paranormales *Cuarta Dimensión*, de Fabio Zerpa, que guardó relación con *Humor*, como se verá en el capítulo 4.

⁶⁹ *Ibidem* (correspondiente al número 3 de las compilaciones originales).

su salida posibilitaba aventurar esta maniobra de trastrueque para instalar anticipaciones combinarse con el refuerzo de la publicidad interna, que ofrecía datos a los lectores para reinterpretar el cambio de la tipografía de portada.⁷⁰

Estos rasgos indican que sigue siendo apreciable en *Humor* la experiencia de sus hacedores en el campo publicitario, tanto por los saberes expertos aplicados a las estrategias concretas de comercialización de la revista, como por las reflexiones explícitas que, según veremos más adelante, tematizan esa relación.

Andrés Cascioli es el artífice principal de *Humor*, y también representa un caso testigo de la movilidad profesional de humoristas e historietistas/caricaturistas a través de distintos medios y grados de participación. Fundador y director de Ediciones de la Urraca, por su formación como dibujante había dirigido varias revistas de historietas en los años 60, como *Casco de Acero*, *Tucson* y *Maverick*. Luego de la clausura de *Satiricón* por el gobierno de Isabel Martínez de Perón, Cascioli insistirá con *Chaupinela*, aparecida en noviembre de 1974. Tomará a su cargo la dirección de la revista y retendrá la responsabilidad de la elaboración de las portadas. Durante el breve lapso de aparición de *Chaupinela*, varios de los futuros colaboradores de *Humor* en sus primeros años –algunos, además, con pasado en *Satiricón*–, son parte del equipo, entre otros Tomás Sanz, Alicia Gallotti, Sergio Izquierdo Brown, Ceo y Tabaré. *Chaupinela* detiene su andar a fines de 1975 para dar paso a la nueva época de *Satiricón*, a su vez rápidamente puesta fuera de circulación por la censura dictatorial tras marzo de 1976.

En el periodo que va del cierre definitivo de *Satiricón* y el comienzo de *Humor*, Cascioli colaboraría en la efímera revista *Perdón*, otra vez coincidiendo con antiguos compañeros de *Satiricón* –Carlos Ulanovsky, Carlos Abrevaya, Jorge Ginzburg y Alicia Gallotti-. Varios de los mencionados, a su vez, provenían de *El Ratón de Occidente*, otro intento de breve duración impulsado por Blotta en plena dictadura, hacia 1976-77, en el que Cascioli había recalado en un principio. Para 1977, Cascioli participó en la edición argentina de la revista satírica *MAD*.⁷¹ Al poco tiempo, volvió a desempeñarse en labores publicitarias con sede en la antigua oficina en donde había funcionado la

⁷⁰ Ver Califa, Oche y Juan Carlos Muñiz, [Introducción], p. 8. En Cascioli [editor], op. cit., pp. 6-16.

⁷¹ Se reiteraban en el staff de *MAD* –versión argentina bajo licencia de la conocida revista estadounidense– nombres destacados en la futura *Humor*: Ginzburg, Abrevaya, Tomás Sanz, Tabaré Gómez Laborde (Tabaré), Carlos Eduardo Campilongo (Ceo), Alfredo Grondona White, etc. Valga la acotación de que “Perdón” rescataba en su título el de una famosa revista alemana, “satírica-literaria”, *Pardon*, conocida por Cascioli; ver “El humor...”, etc., p. 20.

redacción de *Chaupinela*.⁷² Allí comienza a pergeñar la futura *Humor*, que sería financiada en parte con la venta de las compilaciones de materiales de *Chaupinela*; asimismo, existió un aporte de la editorial y distribuidora Cielosur.⁷³

Cascioli en su calidad de director de *Humor* asume una presencia sustancial. Tal como lo demuestran los casos de célebres revistas, humorísticas y “serias”, el papel de la dirección es fundamental para la consolidación del proyecto. Fernanda Beigel indica que en las revistas de las vanguardias estéticas y culturales, “el seguimiento de la trayectoria del director del emprendimiento se vuelve fundamental, en tanto encarna el proyecto y por lo general ocupa un lugar social importante, como portavoz del grupo y agente cultural”.⁷⁴

Así, como había sucedido con Enrique Stein, director de *El Mosquito* a mediados del siglo XIX,⁷⁵ con Dante Quintero, gestor de *Patoruzú*, y con Landrú, responsable de las distintas épocas *Tía Vicenta* desde su aparición en 1957, *Humor* permanece fuertemente asociada a la presencia de su referente central. Es por eso que Cascioli puede alegar en la época de mayor éxito de *Humor* que, pese a ser realizada por un equipo numeroso, “esta es mi revista”.⁷⁶ Tras la dictadura, en una publicación motivada por una exposición municipal sobre la revista *Humor*, aparece Cascioli descrito por propia pluma y en tercera persona como el “padre material y espiritual de la revista.”⁷⁷ Pese a que no realizó *Humor* en soledad y estuvo acompañado por un *staff* directivo, la declaración de un auto-homenaje es sin embargo fiel a la función decisiva que le cupo desde el comienzo.

⁷² Cf. Bernárdez y Rottman, op. cit., p. 135.

⁷³ La referencia a los orígenes de la financiación de la revista procede de “Con Menem, los argentinos eligieron Caras” [entrevista a Andrés Cascioli], p. 11, en Mayer, Marcos (comp.), *Ahora, el humor: ¿un país que da risa?*, Buenos Aires, 2003, pp. 9-14; Bernárdez y Rottman, op. cit., pp. 135-6. Sobre el aporte de editora Cielosur, *Humor* n° 221, junio de 1988, p. 59. Citada en Burkart, “Humor: el surgimiento...”, etc., p. 75.

⁷⁴ Beigel, Fernanda, “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana”, p. 113. En *Utopía y Praxis Latinoamericana*, año 8. n° 20, marzo de 2003, pp. 105-115. En el mismo sentido, Diana Quatrocchi-Woisson señala, a propósito de las revistas culturales, que “La presencia de una personalidad fuerte y decidida es la condición *sine qua non* de toda empresa de lanzamiento de una revista, a tal punto que una revista es a menudo la historia de una aventura personal y de una obstinación individual. Ídem, “Estudio preliminar”, p. 47. En Girbal-Blacha, Noemí y Quatrocchi-Woisson, Diana, *Cuando opinar es actuar*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1999, pp. 31-56.

⁷⁵ Descrito por Juan Sasturain como “un profesional, un periodista, un dibujante, un escritor”, en el mismo sentido de la profesionalización del oficio en que lo hacemos nosotros. Ver ídem, “Crónica de la sonrisa y el poder”, p. 16. En Sasturain, op. cit., pp. 13-28.

⁷⁶ *Humor* n° 94, noviembre de 1982, p. 21.

⁷⁷ Cita de Sanz, Tomás y Andrés Cascioli, “‘Humor’ registrado”, p. 4. En *1978-1988. 10 años de Humor*, catálogo de la muestra en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 6 al 26 de junio de 1988, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1988, pp. 4-14.

En efecto, su trayectoria de *Satiricón* a *Humor* revela su versatilidad como gestor de revistas humorísticas, en distintos niveles (caricaturista/ publicitario/director de arte/director general/editor). No solo integra las redes de publicaciones de humor e historieta –casi desde el comienzo de su carrera-, con notoria persistencia pese a las dificultades contextuales; sino que se destaca en ellas al ser referente central de nuevas publicaciones, que a la vez renuevan las posibilidades de desempeño laboral para un conjunto heterogéneo de profesionales del ramo. Parece difícil seguir el recorrido profesional (asumido en su vocación de “creador de revistas”) de Cascioli, análogo en este sentido a la de otros gestores de productos culturales, sin tener presente la ligazón entre lo creativo, la necesidad laboral y la incesante reivindicación del *métier* de humoristas e historietistas. La relación entre esos aspectos se verifica en *Humor* en sus contenidos pero también como parte del discurso editorial.

A Cascioli lo acompañaron, como miembros del staff inicial de *Humor*, un grupo de antiguos participantes de *Satiricón* y de la primera publicación de Ediciones de la Urraca, *Chaupinela*. Uno de los más cercanos, y quien permanecería durante toda la existencia de *Humor* como parte de la directiva, sería Tomás Sanz, quien había trabajado en la agencia Blotta (h.) y Cascioli como bocetista e ilustrador e hizo sus primeras armas como humorista en *Satiricón*. Posteriormente, luego de su paso como director por *El Ratón de Occidente*, cumpliría la función de jefe de redacción en *Humor*. Rosario Zubeldía se encargó de la coordinación de la actividad de la redacción y los colaboradores. De la producción gráfica se encargaron Carlos Alberto Pérez Larrea y Fernando Russo. Ricardo Portal se ocupó de la dirección comercial, tal como lo había hecho en *Satiricón*. A ellos se agregaban cuatro “colaboradores especiales”, Alicia Gallotti y Alejandro Dolina, provenientes de *Satiricón* –Gallotti y Dolina-, *Mengano* –Dolina- y *Chaupinela* –Gallotti-, junto a Alberto Speratti, los cuales tenían a su cargo la elaboración permanente de notas y entrevistas. A los mencionados se sumaría, con el correr de los números, Aquiles Fabregat, quien había hecho sus primeros aportes humorísticos en *Satiricón*, más tarde fue secretario de redacción de *El Ratón...* y cubriría similar tarea en *Humor*.

Con algunos de ellos –en especial Sanz y Fabregat- se conforma un subgrupo con el que Cascioli discute contenidos y decisiones editoriales,⁷⁸ sin dejar de retener la

⁷⁸ Un “diálogo en la redacción”, publicado como editorial a propósito del debate interno sobre si convenía caricaturizar al dictador Videla en la tapa de *Humor*, ficcionaliza –más allá de si se produjo en la realidad- el tipo de relación entre director, jefe y secretario de redacción. *Humor* n° 24, diciembre de 1979, p. 3.

posición directiva. Es frecuente que la firma de algunas declaraciones lleve desde los primeros números un apelativo plural, “los irresponsables”, pero esa mención colectiva no invalidó el ascendiente de quien aparecía como director y editor de la revista.

Condiciones laborales, saberes profesionales y reconocimiento social

Junto a colaboradores con experiencia, la revista integra talentos juveniles del humor gráfico, la historieta y la narrativa. Desde los primeros números de la revista colaborará Gloria Guerrero, una muy joven periodista autodidacta que terminaría teniendo un lugar destacado dentro del organigrama de Ediciones de la Urraca; lo mismo sucederá con Horacio Plotkin, un dibujante de trece años de edad. Con el correr del tiempo se sumarán otros jóvenes dibujantes como Miguel Repiso (Rep) o Sergio Langer.

Una característica laboral primaria del proyecto *Humor* era el carácter *free lance* de la mayoría de las colaboraciones, hecho repetido en medios similares. Puesto que era un emprendimiento independiente, de pequeñas dimensiones y “de riesgo” para el sello editorial, suponía la conformación de un *staff* pequeño, encargado de coordinar la marcha de la publicación:

“Humor empezó tímidamente en un departamento junto a [Aquiles]

Fabregat, Tomasito Sanz, éramos tres o cuatro.”⁷⁹

Al *staff* se sumaba un elenco numeroso de colaboradores semipermanentes y eventuales.

En tal sentido, la modalidad del trabajo por encargo fomentaba que el colaborador, en tanto creciera su crédito por la calidad de sus producciones, se insertara en redes laborales de circulación fluida por la posibilidad de publicar aportes en distintas publicaciones.

El campo laboral historietístico y del humor gráfico fluctuaba entre las editoriales de prensa y algunos sellos especializados, sea de historietas o de humor. Con la salvedad de aquellos ocupados por sus empleos en los grandes medios o, en casos puntuales, en publicaciones exitosas, el panorama laboral se traducía en una inestabilidad riesgosa, sobre todo para los actores menos reconocidos o exitosos por

⁷⁹ “Con Menem...”, op. cit., p. 11.

distintos motivos en términos de la colocación de su producción. Las crisis económicas, con la merma de las ventas, la censura o inclusive el cambio de las pautas de consumo del público lector, eran factores que afectaban la demanda de colaboraciones y la existencia misma de los medios y comprometían la continuidad profesional.⁸⁰

Con frecuencia, humoristas e historietistas se desempeñaron al mismo tiempo en otras ocupaciones. El dibujante Alfredo Grondona White, uno de los más caracterizados contribuyentes de *Humor*, alternó durante dos décadas el trabajo en empresas industriales, químicas y luego de enseñanza de dibujo con el desempeño en revistas humorísticas. Viuti, seudónimo de Roberto López, mantuvo desde 1962 hasta 1980 su oficio bancario en simultáneo con su ocupación como dibujante en distintas revistas y diarios. Es precisamente la posibilidad de diversificar su labor en la prensa, al volverse conocido su trabajo, lo que les permite a ambos para fines de la década del 70 comenzar a dedicarse de manera exclusiva al dibujo y la historieta. Entre esos medios “masivos”, debe contarse a *Humor* en su etapa ascendiente en ventas.⁸¹ Para los historietistas, de todos modos, casos como los de Carlos Trillo y Horacio Altuna demuestran que la polivalencia laboral podía orientarse a horizontes más lejanos. Próxima a los estilos y tendencias internacionales, la historieta argentina en los años 70 colocaba parte de su producción en el extranjero, y los creadores de “Las puertitas del señor López” combinaron sus colaboraciones en distintos medios locales con la publicación de sus comics en países europeos y Estados Unidos.⁸²

Pero, además de la irregularidad de la labor sobre demanda, otros factores conspiraban contra el bienestar laboral de los trabajadores del humor y la “literatura dibujada”. Las editoriales, especialmente algunas del campo de la historieta, solían trocar la remuneración de sus colaboradores por la adquisición perpetua de los derechos de sus producciones, las cuales eran en ocasiones comercializadas posteriormente sin serles reconocidas regalías a sus autores. En este sentido, es una política de Ediciones de la Urraca reconocer la propiedad intelectual de las obras a sus creadores, lo cual

⁸⁰ Es el caso de la historieta en la primera mitad de los años 60. Ver Sasturain, Juan,

⁸¹ *Humor*, abril de 1980, n° 32, de 1980, p. 11; y n° 45, octubre de 1980, p. 8, para los datos biográficos de Grondona White y Viuti, respectivamente.

⁸² Sobre sendos autores: *Humor* n° 39, agosto de 1980 y n° 40 de agosto de 1980, respectivamente; Sobre la historieta y su difusión internacional ver Steimberg, Oscar, “La historieta argentina desde 1960”, p. 1181. En *Historia de los cómics*, Barcelona, Josep Toutain editor, 1983, fascículo 43, pp. 1177-1198; Sasturain, Juan, “La última década larga de la historieta argentina”, en ídem, *El domicilio...*, op. cit., pp. 29-44.

establecía una diferencia sustancial respecto a otras editoriales, en tanto aquellos podían percibir regalías por reediciones o la venta de materiales a otros medios.⁸³

Tal vez es la doble pertenencia de los componentes del *staff* – la mayoría, dibujantes devenidos publicitarios y también humoristas-, lo que permite pensar en la persistente presentación de *Humor* como una “empresa de dibujantes y humoristas”, en la que los “patrones” se identificaban con sus eventuales “empleados”. Aunque esa relación debió verificarse en la práctica, su lógica indicó una política comprensiva respecto a derechos y necesidades de los colaboradores de *Humor*.

La afirmación de autoconsciencia profesional, por otra parte, pudo apoyarse en cuatro variables:

1) los antecedentes históricos que, para las postrimerías del siglo XX, hacían del humor, la historieta y la publicación de medios dedicados a ambos una parte destacada de los emprendimientos de la prensa masiva argentina;

2) la existencia de una revaloración en curso de la historieta como expresión artística de los medios masivos. Esta es debida al interés suscitado en ámbitos académicos desde mediados de la década del 60. Este fenómeno propició las primeras actividades públicas de presentación y análisis de tales materiales,⁸⁴

3) quizás como una consecuencia del interés recién señalado, la reunión de historietistas y humoristas en jornadas y otras actividades destinadas a promover y discutir su producción, de las que *Humor* a lo largo de su existencia da cobertura, para afianzar la identidad del gremio y afirmarla frente al público.⁸⁵ Con este fin, la revista promueve también la “educación del lector” para que perciba el trabajo empeñado en las producciones que provocan su esparcimiento. La crónica sobre una muestra llevada a cabo en la localidad bonaerense de Lobos, prescribía:

⁸³ Testimonio de Andrés Cascioli en el filme documental *Imaginadores* (2008), dirigido por Daniela Fiore. Cascioli establece una comparación entre esta política de Ediciones de la Urraca y la de otras editoriales de la época especializadas en la publicación de historietas, como Columba y Novaro; también Cascioli, Andrés, “En periodismo...”, op. cit., p. 170; Juan Sasturain señala la misma situación en Columba y Record, en ídem, “La última década...”, op. cit., p. 32; Mara Burkart cita un testimonio de Horacio Altuna que confirma que *Humor* respetaba los derechos de los autores, ver Burkart, Mara, “HUM®: el surgimiento...”, op. cit., p. 155.

⁸⁴ Nos referimos a la primera Bienal Internacional de la Historieta, organizada por el Instituto Di Tella en 1968 con el concurso de Oscar Masotta, principal estudioso del tema en aquellos años. Sasturain, Juan, “La última década larga de la historieta argentina”, p. 30. En ídem, op. cit., pp. 29-44. Autores como Sasturain –íbidem- y Laura Vázquez en op. cit. han trabajado *in extenso* estas cuestiones.

⁸⁵ Por ejemplo, para centrarnos en el terreno histórico de *Humor*, la “Primera Bienal Internacional y Cuarta Bienal Argentina de Humor e Historieta” (como se ve, continuadora de la de 1968) auspiciada por la municipalidad de Córdoba de 1979 y otras exposiciones y eventos patrocinados por instancias gubernativas provinciales o municipales, recibieron atenta cobertura de la revista. Un desarrollo sobre la publicidad de estas exhibiciones en *Humor*, en Burkart, “HUM®: el surgimiento...”, pp. 156-61.

“es un buen paseo una visita a este tipo de exposiciones. Se pasa un rato divertido y usted habrá accedido a la intimidad de una tarea que, desde hace muchos años y confirmando una rica tradición en nuestro país, define un singular arte gráfico popular.”⁸⁶

4) el acompañamiento del público, comprador de la revista y asistente ocasional a los eventos difundidos por ella.

Humor, destinada a la masividad, pugna así por obtener el reconocimiento simultáneo de colegas, lectores-consumidores y (acaso) críticos de la actividad, como integrante de esa “rica tradición del arte gráfico popular”. Varios de los referentes principales de *Humor* habían participado del encuentro en el que, informa la revista, se había reunido “los capos del humor y la historieta”. La nota citada incluye una fotografía de los “capos”, retratados en plan de confraternidad. Este tipo de guiños servían para información y reconocimiento mutuo de colegas y para evidenciar la existencia de un colectivo ante el público, fundado en una “tradicición”⁸⁷ e identificable con nombres y apellidos. La foto permite señalar a cada uno como un trabajador de su oficio y asocia las obras a la cara visible de un *autor*; más aun, de un artista de los medios masivos. Al igual que sus parientes *Satiricón* y *Chaupinela*, *Humor* nace siendo más que lo que su nombre sugiere: es portadora de breves metadiscursos de opinión sobre sí misma y sobre la situación del humor y la historieta. Si bien está lejos de ser una publicación de crítica y análisis, no se limita a publicar los materiales producidos por sus colaboradores e inserta noticias, crónicas, publicidades y esporádicas notas editoriales sobre el campo profesional.

Las referencias de *Humor* en tal sentido y la reputación de muchos de los miembros de su equipo garantizaron una pronta repercusión profesional de su lanzamiento. El mensual *Skorpio*, abocado al género del cómic –y con importantes colaboradores, como el italiano Hugo Pratt-, saluda y elogia el emprendimiento de

⁸⁶ Reseña de la “1ra. Muestra del Humor y la Historieta”, organizada para el 175° aniversario de la ciudad de Lobos. Se incluye en la nota una foto con el detalle de los participantes, subrayando su representatividad (“Los capos del humor y la historieta reunidos en Lobos”) y el señalamiento de que “lo destacable de estas muestras es su cada vez su mayor frecuencia y el interés con que la gente se acerca.” Ver “Para muestras, basta una muestra de humor”, *Humor*, n° 3, agosto de 1978, p. 7.

⁸⁷ La apelación a la pertenencia a una tradición supone, de acuerdo a las formulaciones de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, “una actividad que incluye identificaciones y oposiciones”, expresadas históricamente en la conformación de un género (en nuestro caso, dentro de los medios gráficos, la especie “publicaciones de humor”) y de un nicho de mercado particular, con trabajadores caracterizados y un público propio. Cf. Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, CEAL, 1980, pp. 139-143 (voz “Tradicición”).

“gente que quiere su oficio: el de renovar y enriquecer el nivel de la historieta nacional”.⁸⁸

Pero también se hizo eco la escena provincial. La para entonces difundida revista *Hortensia*, publicada desde 1971 y que, según su eslogan, condensaba “algo del humor de Córdoba”, en su número de septiembre de 1978 saludó la aparición de *Humor*, destacando su calidad gráfica y el talento de sus colaboradores, “que vienen desde el fondo de la historia de Satiricón”.⁸⁹ Por su parte, *Humor* retribuyó la salutación haciendo lo propio por el aniversario de la colega cordobesa en su número de octubre.⁹⁰

En el mismo plano de reciprocidad comunicativa, *Humor* informa sobre la aparición de la revista humorística *Pupo*, que le había sido enviada desde la provincia de Jujuy. Esta referencia habla, a la vez, de la circulación nacional de *Humor* en el resto del país, que fomenta el intercambio con otras revistas del género, y de su rápida trascendencia en los círculos especializados. Igualmente, de su interés en promover otras publicaciones similares valorables por su calidad.⁹¹

Al publicar cada revista la reseña de otra, opera como una instancia de reconocimiento, visibilidad y consagración de pares. Así, cada oportunidad de este tipo permite legitimar a la vez al medio y al campo en el que pretende estar inmerso. Subyace en esa estrategia una demarcación, basada en una evaluación cualitativa y ética que implícitamente funciona indicando la pertenencia o no al campo profesional del medio considerado.

Esta política de reconocimiento de los “recién llegados” no impidió críticas ocasionales entre medios ya consagrados, como ejercicio de control mutuo de los estándares de calidad pregonados. Calidad que se define no solo por el juicio respecto a la validez artística de las producciones humorísticas, sino también respecto a los derechos y obligaciones que deben regir la profesión humorística. Es posible referir la polémica de la revista *Hortensia* con *Humor* como un caso de este tipo de discusión sobre lo que, en definitiva, debieran ser los límites del campo profesional humorístico. En la sección editorial “Al que lee” del número 122 de *Hortensia*, su director, Alberto Cognigni, alegaba que

⁸⁸ *Skorpio* n° 45, 1978, citada en *Humor*, n° 4, septiembre de 1978, p. 6.

⁸⁹ *Hortensia*, n° 114, septiembre de 1978, p. 3, nota “Dos nuevas revistas”, con inclusión de foto de la portada del número 4 de *Humor*.

⁹⁰ *Humor*, n° 22, octubre de 1979, p. 5.

⁹¹ “Jujuy ya tiene Pupo”, en *Humor* n° 14, mayo de 1979, p. 4. Otro argumento a favor de la flexibilidad de esas comunicaciones lo suministra el hecho de que en *Pupo* colaboraron humoristas gráficos de Buenos Aires, como Daffi –de quien no hemos podido encontrar información- y Maicas (seudónimo de Eduardo Maicas), ambos colaboradores de *Humor* en distintos periodos.

“la etapa madura del humor puede ser la sonrisa; también la carcajada. Pero sin veneno. Sin víctima. La mordacidad, la capacidad de zaherir con el privilegio de la impunidad suele ser considerada como talento satírico”.

Para culminar declarando:

“En lo personal estoy podrido de esta pseudovanguardia humorística pretendidamente desalienante y que solo alimenta bocas de información, donde los personajes de la farándula o el arte, son impiadosamente transformados en víctimas gratuitas de algún pícaro con medios. A este mozo nunca le toca estar contra la tapia. Él, fusila”⁹²

La alusión al “mal humor” como parte del título de la nota, y la mención conceptual del “HUMOR” en mayúsculas, en el trecho inicial del texto, podían fácilmente indicar a los lectores a quién se dirigían los dardos de la crítica. Siendo, además, que *Humor* se destacó por el tratamiento ácido de las vicisitudes de la farándula local en secciones anónimas como “Calumnias, bajezas y cia.” o en los “Reportajes fraguados” a personalidades, firmados por Alberto Speratti y que recordaban en su “ajuste de cuentas” la impiedad de *Satiricón*, los indicios se suman en una sola dirección.

La respuesta de *Humor* no se hizo esperar. Aunque declara no responsabilizarse de las insinuaciones de Cognigni, se atiene a sus afirmaciones, sentando una postura reiterada más tarde en otras ocasiones: el humor es una sátira de la realidad ejercida desde posiciones desfavorables por cuanto, en el caso aducido, el poder lo tenían los personajes del espectáculo. Al cabo, afirmaba *Humor*, los humoristas son las auténticas víctimas eventuales y no los victimarios:

“Los medios, según nuestro humilde criterio, los tiene el ‘agredido’ y no el ‘agresor’. Los personajes de la farándula, del arte, o de algún

⁹² Ambas citas de sección “Al que lee”, subtítulo “Del mal humor”, *Hortensia* n° 122, 1978. Reproducida en *Humor* n° 14, mayo de 1979, p. 82, como parte de la nota “Entre zorros grises, no nos hagamos la boleta”. Mencionada también en Vázquez Lucio [Siulnas], op. cit., pp. 497 y 499.

otro semillero de maldad, jamás son las **‘víctimas’ gratuitas. Son los victimarios. Y nada gratuitos**”⁹³

En definitiva, cada revista legisla sobre la práctica humorística y los parámetros ético-profesionales e ideológicos que deben guiarla. El breve contrapunto entre *Hortensia* y *Humor* les permitió efectuar declaraciones programáticas sobre los objetivos e intereses de las direcciones de cada una, respectivamente “responsable” y de “irresponsables”, según constaba en las firmas.⁹⁴ Pero también su reconocimiento mutuo definió una manera de estrechar relaciones a partir de su común inserción en el campo de publicaciones de humor e historietas, existente también de manera fáctica e informal por compartir algunos colaboradores.

El entredicho con *Hortensia* le sirvió a la incipiente revista de Cascioli, asimismo, obtener “respetabilidad” social⁹⁵ y prestigiarse por equivalencia ante otras publicaciones similares. Raymond Williams ha llamado a esta estrategia “eminencia por asociación”, en tanto ser miembro de esos círculos refuerza el prestigio individual de cada uno de sus integrantes.⁹⁶ A su vez, *Humor* llega a ostentar un lugar destacado por el renombre de sus principales referentes, la calidad de las colaboraciones y la continuidad ascendente de sus ventas, que le dio legitimidad para difundir e impulsar otras publicaciones menos favorecidas por la difusión o la celebridad de sus integrantes, como fue el caso de la revista *Pupo*.

Por lo mismo, la discusión en el campo del humor y la historieta entablada por dichas revistas pretendía sentar una serie de principios tanto para ponderar las producciones humorísticas válidas como para denunciar y excluir (simbólicamente) las que incumplían o transgredían esos parámetros. No se trataba solamente de legitimar el oficio humorístico ante los ojos de los legos, sino también, una vez adquirida una posición autorizada por el renombre dentro del círculo de publicaciones, de señalar las transgresiones que podían dañar la reputación individual de cada medio y del gremio en general.

⁹³ *Humor* n° 14, etc. Bastardillas en el original. Cabe mencionar que la asociación metafórica del “humorista fusilador” argüido por Cognigni en la cita precedente, y la calificación sobre las “víctimas” y los “victimarios” en la respuesta de *Humor*, abrevan en el violento contexto de su época.

⁹⁴ Desde entonces, como reacción a la nota de *Hortensia*, firmada por Cognigni como “El responsable”, las declaraciones editoriales de *Humor* llevaron la rúbrica de “Los irresponsables”. También Oskar Blotta (h.) firmó como “director irresponsable” en *Satiricón*.

⁹⁵ González Leandri, op. cit., p. 93.

⁹⁶ Citado en Plotkin y González Leandri, op. cit., pp. 218-9.

Así, cuando *Humor* advierte un posible plagio de su nombre y características gráficas cometido por una nueva revista, *Nuevo Humor Internacional*, sumado a la constatación en ella de la publicación de materiales sustraídos a humoristas reconocidos, no vuelve al incidente un asunto judicial. Efectúa, por el contrario, una evaluación *profesional* (y moral) del medio. Condena lo que advierte como una imitación desvergonzada, pero igualmente censura su baja calidad general, la ausencia de firmas de sus autores y su pobre factura gráfica.⁹⁷ La denuncia corre no solo por ser una mala copia de *Humor*, sino por desacreditar con su presencia en los kioscos al género de las revistas humorísticas. Señalamientos que debían enfatizar por contraste para el lector las bondades de lo que *Humor* tenía para ofrecerle y, en términos generales, lo que debía exigir siempre de una revista humorística “seria”. Esta paradoja, que no es tal, se adecua con la reiterada afirmación del ejercicio responsable de la práctica humorística. Declaración que debe ser entendida en términos de una búsqueda de respetabilidad profesional en la intervención pública.

De modo que las referencias de revistas como *Skorpio* u *Hortensia*, elogiosas o críticas, supusieron un aval indirecto para *Humor*, que obtiene un reconocimiento inicial de parte de publicaciones relevantes de la arena del humor gráfico y la historieta, como gesto de respaldo profesional. Su propio papel evaluador de otras publicaciones le permite colocarse en reciprocidad para opinar con autoridad sobre las reglas del campo. Con ello, la revista de Cascioli refrenda lo que considera es su valía dentro del terreno de las publicaciones humorísticas ante los ojos de los lectores acostumbrados a leer este tipo de literatura y a evaluar lo que se les ofrece en ese nicho particular de la oferta de la prensa masiva. Pero, asimismo, ofrece pistas para que aquellos lectores menos avisados “se tomen en serio” lo que aparenta ser puro entretenimiento.

Fenomenología de 1978. El contexto de aparición de Humor

Para ubicarse en los pormenores de la aparición de *Humor*, hay que comenzar indicando que su gestación se produce en los primeros meses de 1978. Desde el prisma de las condiciones sociopolíticas existentes, aparecía en el horizonte como acontecimiento fundamental la realización del campeonato mundial de fútbol y un decaimiento de la represión clandestina. El evento deportivo fue promocionado por la

⁹⁷ *Humor* n° 41, agosto 1980, p. 3 (“Editorialoide”).

dictadura para contrarrestar las denuncias de exiliados y organismos de derechos humanos sobre el terrorismo de estado, formuladas especialmente desde el continente europeo.⁹⁸ En particular, la cobertura informativa internacional permite que se visibilice y legitime a través de la prensa el incipiente movimiento de las Madres de Plaza de Mayo.⁹⁹

Para entonces había sido controlada la mayor parte de la oposición política al régimen, especialmente las organizaciones político-militares –con lo que disminuyen los secuestros y se clausuran o reasentan varios centros clandestinos de detención-, mientras se mantiene suspendida la actividad partidaria. La conflictividad laboral, por el contrario, conoce un renovado auge –en el que influye la desaceleración represiva.¹⁰⁰ Esta activación es consecuencia de una política económica que supuso una redistribución regresiva del ingreso, un aumento del desempleo por la contracción de la actividad productiva industrial y una inflación en aumento que destruía el poder adquisitivo salarial.¹⁰¹

Por otra parte, otras políticas gubernamentales como las urbanísticas instauran, a propósito del Mundial, un tipo diferente de reestructuración social coactiva. Es el caso de las obras relacionadas con la ambientación de la capital para recibir al turismo visitante. En el mayo de las vísperas mundialistas, había culminado la “erradicación” de la villa de emergencia del barrio “Bajo Belgrano”, mientras que a fines del mes siguiente lo mismo sucedería con la “Villa de los Inmigrantes”, de Retiro.¹⁰² Estas

⁹⁸ Sobre este tema, ver Gilbert, Abel y Vitagliano, Miguel Ángel, *El terror y la gloria. La vida, el fútbol y la política en la Argentina del Mundial 78*, Buenos Aires, Norma, 1998; Franco, Marina, *El Exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura*, Buenos Aires, Siglo XXI. En este sentido, la presión del gobierno estadounidense del presidente Carter, con su política internacional de respeto a los derechos humanos, pudo imponer a la Junta la visita de la comisión de derechos humanos de la OEA, como condición para que Argentina siguiera recibiendo ayuda financiera y militar. La presencia de la CIDH se materializó al año siguiente, en 1979. Seoane y Muleiro, op. cit., p. 349 y 375 y ss.; Sonderéguer, María, “Aparición con vida (el movimiento de derechos humanos en Argentina)”, pp. 15-6. En Jelin, Elizabeth (comp.), *Los nuevos movimientos sociales*, tomo 2, Buenos Aires, CEAL, 1985, pp. 7-32.

⁹⁹ Ver Gorini, op. cit., segunda parte, capítulo 15.

¹⁰⁰ Seoane, María y Vicente Muleiro, *El dictador. La historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, pp. 216 y ss.; p. 393; respecto al movimiento obrero, ver Colombo, Ariel H., “Movilización y pluralismo en Argentina”, p. 84. En idem y Vicente Palermo, *Participación política y pluralismo en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Ceal, 1985, pp. 7-96; Novaro, Marcos y Vicente Palermo, *La dictadura militar 1976-1983. Del golpe de estado a la restauración democrática*, Buenos Aires, Paidós, 2003, pp. 157-158.

¹⁰¹ Kosacoff, Bernardo, “El proceso de industrialización en la Argentina en el periodo 1976/1983”, Buenos Aires, CEPAL, 1984, documento de trabajo n°13, versión preliminar, pp. 2-4 y 29-30; Azpiazu, Daniel, Eduardo M. Basualdo y Miguel Khavisse, *El nuevo poder económico en la Argentina de los 80*, Buenos Aires, Nueva Información, 1986, p. 93-94; también ver entrevista a Jorge Schvarzer por Gerardo Codina y Edgardo Vannucchi en revista *Tesis 11*, dossier “A treinta años del golpe de 1976”, marzo – abril de 2006, pp. 14-17.

¹⁰² Gilbert y Vitagliano, op. cit., p. 70.

medidas prologaron la expulsión de los sectores más precarizados de las clases populares hacia el conurbano bonaerense.

En lo concerniente a las relaciones exteriores, el conflicto de límites con Chile por el canal del Beagle llega en enero de 1978 a un escalamiento que acelera los aprestos bélicos de ambas partes. La resolución pacífica de la controversia con la intervención de las altas jerarquías de la iglesia católica local y del Vaticano, en tanto enfrió el frente externo, puso en el centro de las disputas al interior de la conducción de las fuerzas armadas las orientaciones y actores que debían guiar la continuidad de la dictadura.¹⁰³ En este sentido, para mayo los principales jefes militares acuerdan que Videla sea presidente de facto hasta 1981, en una decisión que es presentada por la junta como la consolidación institucional del “Proceso”¹⁰⁴ y la apertura de las discusiones en torno a una sucesión político-militar de la dictadura en la forma de un régimen democrático tutelado por las fuerzas armadas.

El Mundial como acontecimiento contuvo un simbolismo particular, plasmado en lo que puede caracterizarse como una segunda y fugaz fase de consenso de grandes porciones de la “sociedad civil” con la dictadura –la primera se había producido en torno al golpe de 1976-. La publicitada “derrota de la subversión”, el apoyo expectante de la política económica, pese al deterioro social creciente, y el éxito deportivo funcionaron como recursos de legitimación.¹⁰⁵

Por su parte, la situación específica de la industria editorial argentina para el bienio iniciado con el golpe es de crisis. Sus signos evidentes se manifiestan en una dramática baja en el tiraje de libros, la reducción del rango de autores publicables –materializada ante casos como el secuestro e incineración de publicaciones de presuntos autores y temas calificados como “subversivos” que sufrieron sellos como el Centro Editor de América Latina o Eudeba, por ejemplo-. Pero también se consumó la concentración de algunos insumos en manos de actores dominantes del sistema económico. Se destaca, sobre esto último, el traspaso del control de la empresa que concentraba la elaboración de papel para periódicos, Papel Prensa, a una sociedad

¹⁰³ Novaro y Palermo, op. cit., p. 247 y ss.

¹⁰⁴ Seoane y Muleiro, op. cit., p. 356.

¹⁰⁵ Ferrer, Christian, “Un recuerdo de la vida cotidiana durante la dictadura”, pp. 378-9. En Invernizzi, Hernán y Judith Gociol, *Un golpe a los libros*, Buenos Aires, Eudeba, 2002; Novaro y Palermo, op. cit., p. 159 y ss.

formada por los editores de los diarios *Clarín* y *La Nación* y con participación del estado-.¹⁰⁶

Las condiciones de producción circulación de la prensa periódica sufrieron líneas generales el momento crítico del resto de la industria editorial. En particular, como segmento productivo asociado a la producción periodística, la edición de revistas corrió similar suerte a la de los libros; es evidente una sensible disminución en sus ventas ordinarias, que habían pasado de 135 millones circulados en 1974 a un promedio de 85 millones en el trienio 1977-79.¹⁰⁷

Fue en los medios, por otra parte, donde impactó con más eficacia la imposición oficial de la censura. La resolución 19 de la Junta militar preveía la pena de reclusión por tiempo indeterminado por la difusión de noticias que las autoridades relacionaran con la “subversión” pero también, a quien

“por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o imágenes con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar la actividad de las fuerzas armadas, de seguridad o policiales”¹⁰⁸

Su imprecisión normativa puso a casi toda expresión periodística como objeto posible de la acción censora y fueron creadas instancias estatales encargadas del seguimiento y control de los contenidos de las publicaciones, que tuvo que atravesar *Humor* en sus primeros números.¹⁰⁹ En la práctica, este tipo de disposiciones sirvió para fomentar la autocensura de la prensa. A la par, el estado se sirvió de la maquinaria represiva para perseguir, secuestrar, desaparecer y asesinar a periodistas y clausuró o expropió medios considerados disfuncionales u opositores al discurso oficial.

¹⁰⁶ Sobre la crisis de la industria editorial, puede consultarse el artículo de de Diego, José Luis, “Dictadura y democracia: la crisis de la industria editorial”, especialmente pp. 163-178. En de Diego, José Luis (director), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 163-208; respecto al caso de Eudeba, Invernizzi y Gociol, op. cit. Una detallada cobertura sobre el *affaire* Papel Prensa en Sidicaro, Ricardo, *La política mirada desde arriba. Las ideas del diario La Nación, 1909 - 1989*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993, pp. 404 y ss.

¹⁰⁷ Rivera y Romano, “Sobre maneras de leer y pensar la prensa periódica”, p. 41. En ídem, *Claves...*, etc., pp. 11-44. La edición de libros –no ya su circulación– había pasado de casi 50 millones en 1974 a 17 millones de ejemplares en 1979. Según Getino, Octavio, *Las industrias culturales en la Argentina. Dimensión económica y políticas públicas*, Buenos Aires, Colihue, 1995, p. 56, citado en De Diego, op. cit., pp. 176-7.

¹⁰⁸ Citado en Varela, Mirta, “Los medios de comunicación durante la dictadura. Mordaza, silencio y optimismo”. En *Todo es Historia*, n° 404, marzo de 2001, pp. 50-63

¹⁰⁹ *Ibidem*, pp. 52-3.

Como parte de ese declive en la edición de publicaciones periódicas, los años iniciales de la dictadura vieron una disminución del número de revistas humorísticas. *Humor*, con su señalado carácter reflexivo sobre la actividad de su “gremio”, contuvo un temprano análisis de esa tendencia. Una nota escrita por Aquiles Fabregat, a principios de 1979, puntualiza al hacer un balance de año que había transcurrido, que “el año 1978 determinó un fenómeno que nos alcanza muy de cerca: el retorno del periodismo humorístico (...). Y es que hasta hace pocos meses, no había en Buenos Aires ni una sola revista humorística”.¹¹⁰ Seguía a este comentario la mención de la continuidad de *Hortensia*, de las reapariciones de *Tía Vicenta* (en noviembre de 1977 y como revista, luego de publicarse como suplemento en dos diarios), *Rico Tipo* (en agosto de 1978) y de la mentada *MAD*. Y, para junio, destacaba la nota en un recuento colectivo que no eludió la autorreferencia dentro del “campo” descrito, nacía *Humor*. Lo afirmado por Fabregat era comprobable al relevar los títulos existentes los años precedentes: entre las revistas de distribución nacional, además de las mencionadas, anteriormente a 1977 solo surgen *El Ratón de Occidente* y la efímera *Perdón* (solo en parte una revista humorística); mientras que suspenden sus ediciones la segunda época de *Satiricón en 1976* y en 1977 *Humorón* (realizada en el partido bonaerense de Morón) y la longeva *Patoruzú*.¹¹¹ Para el momento de la realización del campeonato mundial de fútbol, por consiguiente, se vislumbra una moderada recuperación de la oferta de la prensa humorística, en cuyo marco la revista de Cascioli asoma con cautela.

En los inicios: la propuesta de *Humor*

La propuesta de la nueva revista pretendía resumirse en la declaración del número 1,¹¹² en el que se hace un prudente llamado a “tratar de olvidar, como tratamos nosotros, anteriores modelos, actitudes tremebundas, intenciones superadas” y a participar de un “divertido ensayo” consistente en reunir las distintas artes de los realizadores con la avidez de un posible público lector. La convocatoria finaliza proponiendo al lector encuadrarse en ese rumbo sugerido: “vamos a tratar de ponernos ese tipo de anteojos para leer las páginas que siguen”. Como señala Juan Carlos Martini, a vuelta de página de esa presentación, el lector se encontraba con una nota satírica

¹¹⁰ Fabregat, Aquiles, “Fenomenología de 1978”, p. 49. En *Humor* n° 8, enero de 1979, pp. 48-9.

¹¹¹ Vázquez Lucio [Siulnas], op. cit., tomo II, pp. 453-463.

¹¹² *Humor*, n° 1, junio de 1978, p. 9.

alusiva al elenco de la esfera gubernamental, dando una medida del intento de la revista en su primer número de tantear lo pasible de ser publicado.¹¹³

La revista, pese a ser anunciada como un proyecto en ruptura con los anteriores, los cuales habían sido clausurados o censurados, y pese a ejercer una mordacidad cautelosa, se enfrenta desde el principio con la vigilancia de los órganos censores del estado, los cuales le dan inicialmente la calificación de “exhibición limitada”. Más tarde esa medida queda en suspenso por las gestiones del director de *Humor*.¹¹⁴

Así como había ido conjugando un staff y un grupo de colaboradores provenientes de otros emprendimientos editoriales similares, *Humor* retomó los géneros y tópicos ya transitados en muchas de aquellas revistas: el humor político, el humor costumbrista, el humor negro, con sus tópicos característicos, tanto en forma gráfica como escrita. El aviso de lanzamiento de *Humor* en la compilación de *Chaupinela* – verdadero “prospecto” en el antiguo sentido difusivo del término- había promocionado estos contenidos, dando por sentada la familiaridad de los lectores de *Chaupinela* con el tipo de propuesta y con los autores en danza para la nueva revista:

**“HUMOR REGISTRADO, una revista con el nuevo material de los desconocidos de siempre (...).
Vamos a hacer humor político, humor negro, buen humor, en fin... todos los humores que podamos!”**¹¹⁵

Por eso, la oferta combina la innovación (una nueva revista con “nuevo material”) con la apelación a recursos identificables (básicamente, los géneros humorísticos en danza y las plumas involucradas, aquellos “desconocidos de siempre”). Como proyecto creador, este “aviso-prospecto” evidenciaba la tensión entre la “necesidad intrínseca de la obra” de asegurar su aporte diferenciado, su novedad distintiva, y el imperativo de ser reconocida por lo que el público podía esperar de *Humor* y, en especial, de esos “desconocidos de siempre” que le daban vida.¹¹⁶

Como presentación visible de la revista, la portada pretende generar repercusión presentando características gráficas impactantes. Para Álvaro Abós, la notoriedad de

¹¹³ Martini, Juan Carlos, “Un pequeño ejercicio”, en *1978-1988. 10 años de Humor*, etc., p. 29.

¹¹⁴ Califa y Muñiz, [Introducción], p. 8. En Cascioli, *La revista Humor...*, p. 8.

¹¹⁵ *El mejor HUMOR de...*, etc. Negritas del original. Aunque la publicación que citamos tiene fecha de aparición en diciembre de 1978, corresponde al agrupamiento de compilaciones lanzadas originalmente en marzo, abril y mayo del mismo año, poco antes del lanzamiento de la revista *Humor*.

¹¹⁶ Ver Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, p. 146. En VV. AA., *Problemas del estructuralismo*, México, D. F., 1967, pp. 135-182.

Humor descansaba en gran medida en “las caricaturas de Cascioli en las tapas restallantes”.¹¹⁷ La revista apuesta, como lo hicieron *Satiricón* y *Chaupinela*, por la caricaturización de personajes de actualidad, entre los que se suceden los de la farándula, del deporte, y en medida creciente los de la dirigencia sindical y política y el funcionariado oficial, todos los cuales ocupan las tapas con profusión con el correr de los números de *Humor*.

Así, en el primer año de *Humor* se sucede una seguidilla de portadas en las cuales se mixturán las celebridades de la farándula o del deporte con calculadas apariciones de personalidades de los ámbitos partidarios y del gubernamental. Además del omnipresente Martínez de Hoz, aparecen los reyes de España con el ex ministro del interior del depuesto gobierno de Isabel Perón, José López Rega, el tenista Guillermo Vilas, Lolita Torres, Beatriz Sarli, John Travolta, Juan Carlos “Toto” Lorenzo Astor Piazzolla, e incluso la cantante italiana Raffaella Carrá junto al dictador Pinochet. Allí aparece la sátira de la actualidad unida a atisbos de su orientación hacia la actividad política oficial, un año después casi excluyente. Para el número 24, publicado en diciembre de 1979, se publica la primera tapa que retrata al presidente de facto, Jorge Rafael Videla; posteriormente se irá ampliando la representación al resto de integrantes del “Proceso”, como muestra de las posibilidades dadas por las nuevas condiciones políticas a la satirización de una dictadura que comenzaba a entrar en crisis.¹¹⁸

La tapa del primer número arriesga una simbiosis de exponentes de dos campos resonantes por su actualidad: el deporte y la conducción económica. Junto al epígrafe de “Menotti de Hoz dijo ‘El mundial se hace cueste lo que cueste’”, aparece una caricatura debida a la pluma de Cascioli, cuyas características físicas fusionan rasgos evidentes del director técnico del seleccionado de fútbol argentino, César Luis Menotti combinados con los del ministro de economía, Alfredo Martínez de Hoz. La leyenda aludía a la disputa interna a la dictadura sobre la organización del mundial y a la posición esgrimida a través del Ente Autárquico Mundial 78 (EAM 78), ante las críticas recibidas desde sectores del gobierno discrepantes con esa iniciativa. Uno de los más prominentes cuestionadores fue Juan Alemann, secretario de hacienda y colaborador del ministerio de economía, quien había afirmado que la responsabilidad de la realización del mundial “no debió haberse aceptado, pues es un factor inflacionario”, con lo que se granjeó la

¹¹⁷ Abós, Álvaro, “Un hombre al pie del tablero”, p. 6. En Cascioli, *30 años...*, op. cit., pp. 5-8.

¹¹⁸ Ver el estudio de conjunto sobre las portadas de *Humor* entre 1978 y 1983 de Burkardt, “Dictadura y caricaturas...”, etc.

antipatía de la conducción militar a cargo del EAM 78.¹¹⁹ En un plano más general, según señala Mara Burkart, en la portada de la revista “la alusión al ministro de economía tenía como objetivo recordarle a la ciudadanía la crisis económica que se estaba viviendo y advertir que la política económica parecía estar garantizada de la misma manera que la realización del Campeonato Mundial de Fútbol...”.¹²⁰ La sátira del “cueste lo que cueste” apuntaba al discurso oficial de la dictadura sobre el mundial como asunto incuestionable.

En este sentido, en sus páginas interiores la revista rescata póstumamente, mediante un extracto de un reportaje a sí mismo (un “autorreportaje”) publicado en *Satiricón*, la voz del periodista deportivo Dante Panzeri, igualmente crítico de las peripecias de la organización del mundial durante los últimos gobiernos peronistas por sus manejos poco transparentes y su inoportunidad económica para el país.¹²¹

Con respecto al nombre elegido para la revista, la elección del término “humor” obedeció a la intención de expresar una concepción inofensiva del humor como tono general de la revista, exenta de referencias políticas y cualquier expresión controvertida. Según rememora Cascioli, además “no se podía registrar y le buscamos el registrado, que era más un código que un nombre y después con el tiempo nos quedamos con el título”.¹²² La gráfica de la tapa, debida al dibujante y humorista Alfredo Grondona White,¹²³ realzó a la par de la caricatura el título de la revista mediante un logotipo distintivo, que la caracterizaría hasta sus últimos días. Inspirado en el bosquejo del logo de otra publicación no aparecida, su grafía inicial –aun sin el reborde característico añadido tras los primeros números- guarda notable parentesco –intencionado o no- con el de una revista de humor española, similar en algunos sentidos a *Humor*. Hablamos de *El Papus*,¹²⁴ aparecida a fines de 1973, en pleno retroceso de la dictadura franquista,

¹¹⁹ Citado en Gilbert y Vitagliano, op. cit., p. 28. Durante el desarrollo del mundial, Alemann sería objeto de un atentado asociado a sus declaraciones. Sobre las posturas de los exiliados respecto al Mundial y las actividades de boicot por parte de las organizaciones de derechos humanos desde Europa y Francia en particular, ver Franco, op. cit.

¹²⁰ Burkart, “Hum®: el surgimiento...”, etc., p. 80.

¹²¹ Las declaraciones contrarias al mundial de Panzeri, en *Chaupinela*, n° 20, noviembre de 1975; citado en Gilbert y Vitagliano, op. cit., p. 16. Panzeri, colaborador habitual de *Chaupinela*, iba también a ser columnista en *Humor*, pero falleció en abril de 1978, poco antes de su aparición. El “autorreportaje” en *Humor* n° 1, junio de 1978, pp. 47-8.

¹²² “Con Menem los argentinos...”, op. cit., p. 11.

¹²³ Según Bernárdez y Rottmann, op. cit., p. 137.

¹²⁴ Ver reproducciones de portadas de esta revista en Lladó, Francesca, *Los cómics de la Transición (El boom del cómic adulto 1975-1984)*, Barcelona, Ediciones Glénat, 2001, p. 23. Para un relato sucinto de la historia de *El Papus*, consultar ibídem., pp. 20-24.

objeto fundamental de su tematización satírica, y que para 1978 había superado los doscientos números.

Casualidad o efecto buscado, el cuidado gráfico puesto en el diseño de las tapas jugaba como un elemento adicional en la atracción de los posibles lectores. En el caso de la revistas de humor político, los antecedentes de las mencionadas *Don Quijote* y *El Mosquito* en el siglo XIX, o de *Caras y Caretas* y *Cascabel* en el siglo XX demuestran la trascendencia concedida a las caricaturas de portada como valor intrínseco de la publicación, con independencia de su función promotora de los contenidos interiores de la revista. *Humor* no sería una excepción a esta regla.

A lo largo del periodo estudiado se irán incorporando secciones fijas de sátira deportiva, especialmente enfocada en el fútbol (“Pelota”, a cargo de Tomás Sanz), los artículos críticos sobre temas económicos (Ácido Nítrico –Juan Carlos Salamea- y luego Claudio Bazán –seudónimo del economista Roberto Frenkel-; se debe contar también la historieta “El profesor Laposta”, de Ángel, en este rubro), la crítica de espectáculos (Hugo Paredero, Carlos Braccamonte, Jorge Garayoa) y las entrevistas (Alicia Gallotti, luego Mona Moncalvillo) y la consolidación de articulistas fijos (Alejandro Dolina, Aquiles Fabregat, Gloria Guerrero y varios otros) En lo concerniente a la producción gráfica, amén de una numerosa cantidad de colaboradores, generalmente abocados a producir chistes, se cuentan la aparición regular de las entregas monográficas de sesgo costumbrista (Fabregat y Alfredo Grondona White, Ceo y Sanz) y de historietas e historias gráficas como “Vida interior” (Tabaré), “Las pueritas del señor López” (Trillo y Altuna), “El recepcionista de arriba” (Rep), “Boogie, el aceitoso” (Fontanarrosa), “El romancero ilustrado del Eustaquio” y “Al este del Picho-Pocho” (ambas de Fabre y Tabaré) e “Historias por hora” (Sanyú y Trillo).

Razones de un recorte temporal

Esta investigación comprende un periodo histórico definido de *Humor*, aquel que va desde sus inicios hasta fines de 1980. Este recorte temporal obedece a varias razones, endógenas y exógenas a la revista.

Hemos hecho mención anteriormente al marco contextual de la revista durante 1978, año inicial de publicación. Agreguemos que a fines de la década se modifican las condiciones políticas, sociales y económicas, lo que conmueve la relativa estabilidad

conseguida por la dictadura tras la culminación de la etapa más cruenta de la represión ilegal y la imposición de políticas económicas ortodoxas. Un fuerte endeudamiento externo, la escalada inflacionaria y la retracción de la demanda interna llevan a la renuncia en 1981 al ministro José A. Martínez de Hoz. Entretanto, las pugnas al interior de la conducción de las Fuerzas Armadas por el liderazgo de la sucesión institucionalizada de la dictadura (el llamado “Movimiento de Orientación Nacional”), conducen a la junta militar a plantear el comienzo de una etapa de “diálogo político”, a partir de la presentación del documento “Bases Políticas del Proceso de Reorganización Nacional” (diciembre de 1979). Estos anuncios oficiales y el comienzo de rondas de diálogo con representantes de los partidos tradicionales, abrieron expectativas de apertura de la actividad política suspendida desde 1976, las que condensaron en iniciativas tales como la formación de la Multipartidaria en 1981.¹²⁵ Del mismo modo, ámbitos como las facultades de derecho de las universidades públicas, de donde provenía una parte sustancial del funcionariado estatal, promueven por esos años debates y discusiones sobre las condiciones de una “transición democrática” en previsión al retorno al estado de derecho y al imperio constitucional y respecto al papel que el poder judicial debía cumplir en ese traspaso, tras haberse amoldado de facto al orden dictatorial.¹²⁶ Este conjunto de circunstancias permite una paulatina rearticulación del movimiento obrero tras los años más intensos de la represión estatal¹²⁷ y la consolidación del movimiento de derechos humanos (visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos en 1979, premio Nobel a Adolfo Pérez Esquivel en 1980, etc.). Para este último actor, corresponde consignar que tanto los medios de comunicación como los partidos tradicionales comienzan, lentamente, a hacerse eco de

¹²⁵ Para una caracterización desde el plano político del periodo ver, entre otros, Acuña, Carlos H. y Catalina Smulovitz, “Militares en la transición argentina: del gobierno a la subordinación constitucional”, especialmente pp. 39-45. En VV.AA., *Juicios, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1995, pp. 19-99; Yanuzzi, María de los Ángeles, *Política y dictadura*, Rosario, editorial Fundación Ross, 2000, pp. 258-9 y, en general, capítulos IV, V, VI y VIII; Novaro y Palermo, op. cit., cap. V. Ver también *La propuesta de la Multipartidaria*, Buenos Aires, El Cid editor, 1981.

¹²⁶ Ver Perel, Pablo, Eduardo Raíces y Martín Perel, *Universidad y dictadura. Derecho, entre la Liberación y el Orden (1973-1983)*, Buenos Aires, Ediciones del CCC, 2007.

¹²⁷ La primera huelga general en dictadura se produjo el 27 de abril de 1979; la segunda, en julio de 1981. Ver Colombo, Ariel H., “Movilización y pluralismo en Argentina”, pp. 84-85. En Colombo, Ariel H. y Vicente Palermo, *Participación política y pluralismo en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, CEAL, 1985, pp. 7-96.

sus reclamos como parte de sus demandas de liberalización y restablecimiento del sistema político.¹²⁸

De acuerdo a los acontecimientos señalados, la etapa que transcurre hasta 1980 conforma un subperiodo diferenciado de la dictadura en la que, desde la perspectiva que sostenemos, transita de la represión a la consecución de una efímera legitimidad y a la multiplicación posterior de los actores pugnantos por el retorno al orden constitucional. Es necesario leer a la *Humor* atendiendo esta periodización que definimos, porque permite entender muchas de las decisiones editoriales que la orientaron.

La publicación dirigida por Cascioli reacciona al “cambio de época” operado con el fin de la década, adecuándose a la moderada apertura inaugurada con la década. Según algunos autores, se modifica el discurso de *Humor*, hasta ese año centrado en un tono “crítico”, hacia otro “combativo” de la situación sociopolítica.¹²⁹ Otra caracterización advierte que *Humor* fue abandonando su estrategia defensiva para adoptar una más ofensiva desde 1981, en un “cauteloso proceso de consolidación y politización que se extendió a lo largo de 1980”.¹³⁰

La incorporación a principios de 1981 del periodista Enrique Vázquez –que, como dato que hace notar el referido cambio epocal en la prensa, venía de desempeñarse en el semanario político para-oficialista *Somos-*, abre la revista a la presencia regular de la crónica política, en contraste con el tratamiento indirecto, satírico y humorístico usual. Esta modificación notoria del repertorio temático de *Humor* se vincularía, al entender de Andrés Cascioli, con las demandas de los lectores:

“Yo les abrí las puertas [a los periodistas políticos] un poco a pedido de la gente, porque las cartas de lectores insistían en que les diéramos espacio a los que tenían que denunciar cosas. Primero fueron los lectores los que escribían y después los periodistas. Ese fue el orden, pese a que a algunos no les guste.”¹³¹

¹²⁸ Sonderéguer, María, “Aparición con vida (el movimiento de derechos humanos en Argentina)”, p. 18. En Jelin, Elizabeth (comp.), *Los nuevos movimientos sociales*, tomo 2, Buenos Aires, CEAL, 1985, pp. 7-32; Gorini, Ulises, *La rebelión de las madres. Historia de las Madres de Plaza de Mayo (1976-1983)*, Buenos Aires, Norma, 2006, Tercera parte.

¹²⁹ Matallana, op. cit., pp. 96-99.

¹³⁰ Burkart, “Dictadura y caricaturas...”, op. cit., p. 34; ídem, “HUM®: el surgimiento...”, etc., p. 152.

¹³¹ “Nuestro trabajo fue pensar cómo gambetear a la censura”. Entrevista de Karina Micheletto a Andrés Cascioli. En *Página/12*, 8 de junio de 2005. En <http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-52094-2005-06-08.html>. Consultada en marzo de 2009. En el mismo sentido, Ver Califa y Muñiz, [Introducción], p. 10, en Cascioli (editor), op. cit.

Fuera correcta o no la apreciación de Cascioli sobre la influencia directa del lectorado en la reorientación de la revista, lo cierto es que un cambio en la relación con los lectores se evidencia por el aumento, en términos cuantitativos y cualitativos, de la correspondencia de estos hacia *Humor*. Su consecuencia fue la ampliación de la sección, la diversificación de las cuestiones expuestas por los lectores en sus cartas y una mayor sensibilidad de la revista a dichos planteos, al punto de ocasionar, como veremos más adelante, declaraciones de carácter editorial.

Hay que señalar que el crecimiento de la correspondencia guarda relación con el despegue de las ventas de *Humor*, que durante 1980 experimenta un alza formidable en su tirada, según documentamos en el capítulo 4 de esta tesis.

Nuestra investigación, con base en la revisión del corpus de cartas de lectores, demuestra que hasta el inicio de la nueva década los lectores fueron, con pocas excepciones, renuentes a postular, –y polemizar– cuestiones de interés público. El análisis de la correspondencia dirigida a *Humor* en el periodo abarcado se justifica por poner en evidencia el proceso de mutación de una temática epistolar de lo privado-personal hacia una de mayor explicitación por parte del lectorado de las cuestiones públicas en la revista.

Así como se modifica la agenda mediática de resultados de la “apertura”, en el caso de *Humor* la nueva etapa sociopolítica se ve reflejada en las comunicaciones de los lectores, para quienes era ahora posible –y también un renovado *objeto de interés*– referirse crecientemente a los sucesos sociales y políticos sin tanto temor por su seguridad personal.

Nos interesa documentar críticamente ese tránsito desde la mirada del lector de *Humor*. Atentos a ese objetivo, estudiamos dos sucesos que hacia fines del periodo 1978-80 se constituyen de alguna manera en anticipaciones de lo que después será tendencia, por suscitar debates que comprometen posiciones contrastantes. Ocasionadas por el tenor de los contenidos de la revista, las reacciones de los lectores permiten entrever un estado incipiente de la discusión pública en la revista, correlativo con el de la sociedad argentina durante la misma fase histórica.

Capítulo 3

La cultura y nosotros. Humor en su situación cultural¹³²

Mijaíl Bajtin, en su conocido libro dedicado a François Rabelais, realiza un comentario esclarecedor sobre el estatuto de la comicidad en Occidente en la era moderna, al afirmar que

“La actitud del siglo XVII en adelante con respecto a la risa puede definirse de la manera siguiente: la risa no puede expresar una concepción universal del mundo, solo puede abarcar ciertos aspectos parciales y parcialmente típicos de la vida social, aspectos negativos; lo que es esencial e importante no puede ser cómico; la historia y los hombres que representan lo esencial e importante (reyes, jefes, militares y héroes) no pueden ser cómicos; el dominio de lo cómico es restringido y específico (vicios de los individuos y de la sociedad); no es posible expresar en el lenguaje de la risa la verdad primordial sobre el mundo y el hombre; solo el tono serio es de rigor; de allí que la risa ocupe en la literatura un rango inferior, como un género menor, que describe la vida de individuos aislados y de los bajos fondos de la sociedad; la risa o es una diversión ligera o una especie de castigo útil que la sociedad aplica a ciertos seres inferiores y corrompidos”¹³³

Los dramas del mundo son entonces materia de los discursos *graves*, como el histórico, el de la crónica y posteriormente el periodístico, e incluso el literario. La risa,

¹³² En este punto, y a raíz de conocer a fines de 2008 el texto de la tesis de Mara Burkart, ya mencionada, advertimos la presencia de la tematización paralela de este aspecto por parte de la autora, mientras nuestra propia labor al respecto se encontraba avanzada. Aun cuando según nuestro criterio presentamos respecto a Burkart marcadas diferencias en la “construcción del objeto”, en el abordaje metodológico empleado y en las conclusiones del análisis, dejamos asentada aquí la coincidencia. Pensamos en lo enunciado por Guillermo O’Donnell cuando, ante la presencia de otra investigación en curso similar a la emprendida por él, aclaraba en la introducción a *El estado burocrático autoritario*: “Para el lector de ese [el otro estudio] y el presente texto no dejará de ser interesante advertir cómo, a pesar de las coincidencias teóricas importantes, y de convergentes análisis y conclusiones de no pocas de las cuestiones aquí analizadas, diferentes énfasis de uno y otro autor han producido dos obras fundamentalmente complementarias pero no redundantes”. Es nuestra expectativa que, tal como plantea O’Donnell, nuestra contribución pueda complementarse con la de Burkart, aunque ese vínculo no fuera premeditado. La cita es de O’Donnell, Guillermo, *El estado democrático autoritario. Triunfos, derrotas y crisis*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1996, p. 12.

¹³³ Bajtin, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Alianza, 1987, p. 65. Citado en Bozal, Valeriano, “Cómico y grotesco”, pp. 29-30. Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, A. Machado libros, 1989, pp. 13-77.

dice Bajtin, atiende en la literatura preferentemente los cuadros de costumbres, la banalidad cotidiana, y en ocasiones permite brindar una lección moral. Fuera de ese cuadro, puede volverse subversiva de las por impugnar las jerarquías sociales porque, si sirve para sancionar la abyección material y moral, también puede volverse contra sus empleadores y satirizar la falsa trascendencia de la supuesta virtud. En cualquier caso, la risa es el último escalón de la cultura consagrada.¹³⁴ La eficacia eventual de los recursos empleados para la comicidad no entrañó un reconocimiento del valor del género, cuya legitimidad de sus textos descansa en otros parámetros que en su eventual calidad de acuerdo a las convenciones literarias “cultas”. Juan Sasturain señala, hablando no del siglo XVII sino de las últimas décadas del XX, que solo gozan de prestigio el humorismo acreditado por la publicación en formato libresco, y rubricado por alguna firma prestigiosa, mientras que el resto son ignoradas.¹³⁵ De modo que lo remanente de la producción humorística integra “una gama casi infinita de textos que navegan en una tierra de nadie crítica, vulnerables al vاپuleo, heterogéneos partícipes de una gran bolsa de residuos. Residuos, recortes: lo que sobra de las categorías reconocidas y establecidas.”¹³⁶

El problema se amplifica frente a la situación del humor como género en el marco de los medios masivos modernos. Dado que estos surgen por el estímulo de un público lector ampliado,¹³⁷ su inocultable finalidad mercantil pudo contener distintos formatos relativos a la información y el entretenimiento, desarrollados en los medios o recuperados de otros ámbitos con atención a los intereses de sus consumidores. Entre ellos, los de finalidad risible ganaron un espacio reconocido en función de esa demanda; en mucha menor medida, por la valoración de la crítica asociable a la cultura consagrada, que los supo desestimar por superficiales, “industriales” (generados por la industria cultural) y por ende carentes de los valores estéticos que propugnaba.¹³⁸

¹³⁴ Por “cultura consagrada” entendemos la acepción hegemónica sobre el reino cultural: “la cultura en su sentido consagrado de arte, filosofía, usos y costumbres estéticos, formas de la experiencia artística y modos que asume la educación humanística”. Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, *Conceptos...*, op. cit., p. 25.

¹³⁵ Sasturain, Juan, “Sobre historietas y literaturas marginales”, p. 49. En ídem, *El domicilio de la aventura*, Buenos Aires, Colihue, 1995, pp. 57-53. Originalmente este artículo fue publicado en la revista *Medios & Comunicación*, en su n° 5 de mayo de 1979, dato de interés por tratarse de una publicación coetánea al periodo histórico estudiado –y a la revista *Humor*, donde Sasturain incipientemente colaboraba.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 48.

¹³⁷ Remitimos a Eujanian, op. cit., pp. 17-30, respecto a la conformación de un público masivo para las revistas en Argentina durante las primeras décadas del siglo XX.

¹³⁸ Ver, al respecto, las consideraciones de Alfredo E. Rubione en ídem, “Sobre una trayectoria marginal. Los géneros menores”, pp. 41-42. En *Lecturas críticas*, n° 2, julio de 1984, pp. 35-45; también Sasturain,

Como indicamos para el caso de la prensa argentina, las históricamente cuantiosas producciones textuales gráficas y escritas vinculadas al humor (y a géneros afines posteriores como la historieta) sufrieron el desdén de la crítica letrada, siendo reivindicadas más tardíamente por algunos sectores intelectuales revalorizadores de la “cultura nacional” como expresión de la sociedad de masas. Lo que nos importa precisar aquí es el efecto que la percepción “consagrada” tuvo para los creadores de las producciones humorísticas, sus formas de definirse y valorar su labor ante el descalificación de aquella y en el marco del conjunto de manifestaciones culturales de una sociedad.

Por cuanto no es en la actividad artística o en general en la del campo intelectual, en donde la revista (masiva) *Humor* pretendió encontrar sus antecedentes en términos de temas, obras y autores. Al contrario, es a partir de un sector específico de los géneros menores como la historieta, el humor gráfico y escrito, con sus propias estrategias de reconocimiento, que *Humor* se emplaza dentro del campo cultural. Por ello busca inscribirse en una “tradicición” de temporalidad diacrónica –historial de publicaciones humorísticas, asentadas en el gusto una parte del lectorado argentino consumidor de medios gráficos- y sincrónica –“hermandad” genérica con otras revistas que se consideran similares- y en un ámbito profesional, la del humor gráfico y la historieta. Desde este punto de vista pueden entenderse distintas iniciativas llevadas adelante por la revista, como empresas de legitimación cultural fundadas en el carácter mismo que pretendió darse su sello editorial. Un lugar preeminente corresponde a la propia existencia de Ediciones de la Urraca como una apuesta en este sentido, ya que impulsó la realización y difusión de los géneros menores en un formato “menor” de la prensa masiva como es la revista. Conviene recordar, en este sentido, su periodicidad, sus canales de distribución como “literatura de kiosco”, la caducidad simbólica de los materiales que contiene, sucedidos unos tras otros y una flexibilidad temática y estilística mayor que la de los diarios, por ejemplo.¹³⁹

Dentro de esa línea productiva y difusiva actúa *Humor* pero, a sus finalidades masivas de esparcimiento añade una faz “propositiva” (es decir, su reflexividad sobre sí

op, cit., especialmente pp. 48-50; ídem, “Cultura nacional: las comunicaciones posibles”, en ibídem, pp. 61-4.

¹³⁹ En tanto “la revista como objeto formal presenta (...) mayor flexibilidad que el periódico para adaptarse rápidamente al gusto de sus consumidores, para adoptar mejores técnicas a favor de una mayor definición en las impresiones gráficas, y para abordar una variedad de temas que se desprenden de lo cotidiano pero que adolecen de lo efímero de la noticia periodística. Presenta una notable capacidad para intentar diversos lenguajes y estrategias comunicativas con el lector, así como diversidad de discursos de acuerdo al público al que se dirige y al tema que trate”. Eujanian, Alejandro, op. cit., p. 95.

misma y sobre sus ámbitos de inserción ya enunciado), en términos de la divulgación permanente de eventos relacionados con la actividad de historietistas y humoristas en distintas partes del país, la cobertura de exposiciones y muestras, la mención de los premios recibidos, etc. Esta intención difusiva habla de un interés en promover una actividad valorada por sus consumidores pero a menudo menospreciada desde la perspectiva de las artes establecidas. Pero también remarca la intención activa de estimular la “selección, promoción y recorte de obras a través de mecanismos institucionales”.¹⁴⁰

Un recurso como la publicación de viñetas con las biografías de distintos colaboradores bajo la denominación irónico-pretenciosa de “Las Tres Haches. Historia del Humor y la Historieta”¹⁴¹ evidencia no solo la intención de hacer familiar su *staff* a los lectores y fortalecer la identificación de estos con la revista, sino también de volver visible una profesión con intenciones de respetabilidad social.¹⁴²

| Las Tres Haches (Historia del Humor y la Historieta) | |
|---|--|
| HORACIO ALTUNA | |
| <p>Nació el 24 de noviembre de 1941 en Córdoba, cuando el barrio "Cerro de las Rosas" no era todavía una zona urbana.</p> <p>Su natalicio allí fue obra de la casualidad, ya que su padre es funcionario del Banco de la Nación y se trasladaba comúnmente de un lugar a otro del país. Su infancia transcurrió entre (Rosario, Santa Fe), Sastre (idem), Necochea y Lobería.</p> <p>Desde muy chico se hizo fanático de <i>Racing</i>, "falsedad" que sobrevive en la actualidad con notable resignación. En la escuela fue un alumno brillante y un eterno abanderado, para orgullo de sus progremitores. Y como todo tragalibros, fue un chico taciturno e introvertido, que en sus ratos libres leía y dibujaba.</p> <p>Su primer gran deslumbramiento se lo procuro Alan Raymond a través de "Flash Gordon", a eso de los siete años. Y de ahí en adelante, el dibujo se convirtió en una obsesión para él.</p> <p>La etapa final de la niñez y el comienzo de la adolescencia los pasó en Lobos, donde completó la enseñanza secundaria sin parar de dibujar y, posteriormente, en General Rodríguez, conocido a Gianni Dallume y Octavio Oscar, quienes lo alentaron para encasar la profesionalidad. Con Dallume hizo la primera experiencia comercial, inaugurando una granja con criadero de pollos que tuvo un final previsible: la quiebra.</p> | <p>Y entonces, obligado por las circunstancias, Altuna escogió decididamente la profesión de dibujante. Empezó copando a los que hacían "Superhombre", con un personaje que se llamaba "Superovador".</p> <p>Paso luego por "Cinematerio", "Misterio", "Peleleño", "Caraca de Acero", "Fuego" y las revistas de editorial Columba: "Fantasia", "El Tony", "D'Artagnan", hasta el año 1975.</p> <p>Es entonces que aparece por primera vez "El loco Chávez", tira de "Clarín", realizada en estrecha colaboración con el guionista Carlos Trillo.</p> <p>Según sus propias palabras, Horacio Altuna se transformó en "el dibujante del Loco Chávez". El auge de dicho personaje da nuevas dimensiones a su prestigio profesional, en constante aumento durante los últimos cinco años.</p> <p>Hoy día, trabaja casi exclusivamente en la ciudad tira y en otra creación a medias con Trillo: "Las Puercas del Loco", que comenzó en "Humor Registrado". Ha publicado también en el exterior —E.U., Inglaterra—. Y ha estado presente en numerosas exposiciones nacionales y extranjeras.</p> <p>Vive en el Oeste —Haddo— con su esposa (nueve años de noviazgo) y sus tres hijos: Pablo (7), Julián (6) y Emiliano (2 ½). Posee también un cuñado llamado Bienvenido.</p> |
|  <p>Altuna en 1942: mucho pelo arriba, poca a los costados.</p> |  <p>Altuna en 1980: poco pelo arriba, mucho a los costados.</p> |

“Las tres H”. Biografía del dibujante Horacio Altuna

¹⁴⁰ Rubione, Alfredo V. E., “Sobre una trayectoria marginal. Los géneros menores”, p. 40. En *Lecturas críticas*, n° 2, julio de 1984, pp. 35-45.

¹⁴¹ Comenzó a aparecer desde el número 31 de *Humor*, correspondiente a abril de 1980. Resalta la similitud paródica entre este nombre y “las tres A” (sigla de la organización paramilitar de ultraderecha Alianza Anticomunista Argentina, desactivada tras el golpe de 1976), cuya homofonía se vuelve evidente al decirse.

¹⁴² González Leandri, op. cit., pp. 95.

En *Humor*, en *Hortensia* y en otras revistas similares, como antes en *Tía Vicenta*, la figura del humorista venía abandonando el anonimato colectivo del oficio, escondido tras el seudónimo o la firma ignota, para asumir un mayor protagonismo. Ya no se trataba de empleados relativamente anónimos de un medio, sino de creadores con una experiencia y saber profesional especializado a dignificar, como participantes de un estrato cultural relacionado con el consumo masivo como el del humor y la historieta (así como el del periodismo y la publicidad).¹⁴³ Desde esa posición, *Humor* se desentiende de la cultura consagrada –incluso respecto a las manifestaciones culturales avaladas por la dictadura-, intrascendente para el ejercicio satírico de la revista, y centra la crítica en la industria cultural –aun siendo parte de ella-.¹⁴⁴ Cuando tematiza la cultura tradicional, la relaciona con sus formatos elitistas, inactuales y “arcaicos” en el sentido propuesto por Raymond Williams. Para este autor, su característica es estar definidos por su incapacidad para dar cuenta de las variadas tendencias culturales de la contemporaneidad. Suponen, por lo tanto, un anacronismo que pretende congelar discusiones culturales más acuciantes en la sociedad. En palabras de un colaborador cercano de la revista:

“La cultura clásica, universal, tiene un no se qué, ¿viste? No pone nada cercano en tela de juicio..., no perturba a la buena gente que la consume. En fin, nos pone en contacto directo con lo eterno, con lo inmutable.

Como la muestra Nofretari presentada en el Museo de Arte Moderno. ¡Nada de malos pensamientos! ¡Nada de ofensa al pudor! ¡Nada de Siglo XX, cambalache y maldad insolente! ¡MOMIA EGIPCIA para todo el mundo!”¹⁴⁵

Pero tampoco el articulista o *Humor* se dirigen necesariamente a los destinatarios de este tipo de consumos culturales, identificables con la tradición de la

¹⁴³ Alfredo V. E. Rubione en su texto de 1984 le adjudica un reconocimiento a la historieta acorde al de lo que llama “gran literatura”. Empero no indica si habla del género en un plano local o internacional. Lo cierto es que ambos se vinculan para el caso argentino, no solo de las condiciones de producción y comercialización de los comics, sino también de su creciente legitimación interna, como veremos en *Humor*. Rubione, op. cit., p. 42.

¹⁴⁴ Blaustein, “Decíamos ayer”, p. 20. En Blaustein y Zubieta, op. cit., pp. 13-59.

¹⁴⁵ Grinberg, Miguel, “Los violadores de la cultura”, p. 32. En *Humor* n° 35, mayo de 1980, pp. 32-4. Énfasis del autor.

cultura consagrada.¹⁴⁶ Así, por ejemplo, aunque en la revista contempla la crítica o el comentario literario, musical, teatral de obras pasibles de ser clasificadas como “cultas”, mayormente aborda las producciones “de espectáculos”, inscritas en la “cultura mediática”: la televisión, el cine, la música popular, el teatro de revistas, etc.

Otro rasgo que emparenta a *Humor* con el periodismo de espectáculos lo constituye la evidente ausencia de herramientas teóricas de análisis. Los juicios de sus críticos¹⁴⁷ descansan en una argumentación planteada desde un lugar diferente al de la crítica académica. Aunque consideran cuestiones formales, como la crítica periodística, se apoyan con frecuencia en juicios de valor para calificar su objeto, inscritos en el juego irónico propuesto por *Humor*. Así, cuando el personaje, la práctica o el objeto cultural merecen su repulsa, se valen de la mordacidad para descalificarlo:

“Es simple. Todos aquellos o aquellas (...) que son castigados en nuestras paginillas son pésimos actores, horribles actrices, espantosos libretistas o abominables directores”¹⁴⁸

Similar dirección preside, en última instancia, la valoración positiva, basada en el ejemplo siguiente en la “ética del trabajo” independiente del descrédito social (y cultural) de la actividad:

“Malabaristas y strip-tease girls. Magos y humoristas. Cantores y bailarinas. Están en los restaurantes nocturnos, las ‘coperías’ y todo local de esparcimiento que anuncie ‘show’. Es gente que trabaja mientras nosotros comemos, tomamos y nos divertimos. Gente a la que no siempre le brindamos el respeto que merece. Con ustedes, los artistas de variedades.”¹⁴⁹

¹⁴⁶ Mientras *Humor* reconocía una filiación en los géneros menores, no es casualidad que Miguel Grinberg, al momento de escribir el artículo citado, estuviera por lanzar *Mutantia*, una revista dedicada a, según define Fernando Catz, “saberes bajos”, desacreditados por la cultura letrada. Ver ídem, “*Mutantia*, refugio para crear otros lenguajes”, p. 107. En *Zigurat*, año 7, n° 6, pp. 107-112.

¹⁴⁷ Por los años que consideramos, Hugo Paredero, Aquiles Fabregat, Alicia Gallotti, Rafael Abud, Braccamonte (seudónimo de Carlos Llosa) y Jorge Garayoa son quienes redactan las notas sobre espectáculos. Un común denominador de estos críticos es que no poseen una formación específica en el área, salvo la experiencia de haber realizado una labor similar en otras revistas (Gallotti y Abud).

¹⁴⁸ De la sección “Calumnias, deyecciones y detritus”, p. 70. En *Humor* n° 38, julio de 1980, sin firma. Para Eduardo Blaustein y Martín Zulueta, parte del éxito de *Humor* es atribuible a “sus críticas contra la horripilante televisión de la dictadura, el pésimo cine nacional de entonces, las publicaciones a las que – con muchas menos sinuosidades que ahora- se tildaban de frívolas y/o sensacionalistas”. Blaustein, y Zulueta, *Decíamos ayer...*, p. 20.

¹⁴⁹ Copete de la nota de Aquiles Fabregat, “El espectáculo más chico del mundo también merece respeto”. En *Humor* n° 12, abril de 1979, pp. 71-3.

La fundamentación última presupone lo que debiera ser evidente y, en consecuencia, compartido por los lectores en función de la confianza que depositan en los críticos. Desde esa certeza compartida, lo que es “buena” y “mala” cultura (cuestión que no se confunde, pero se cruza, con los criterios definitorios de la “alta” y “baja cultura”) responde al *gusto* en juego; siendo que el gusto es adjudicable a grupos sociales que comparten determinados criterios de juicio, goce y apropiación cultural,¹⁵⁰ la puesta en práctica de los términos programáticos-estéticos de *Humor* se verificará, en parte, por la dirección de sus dardos -reivindicativos o cuestionadores- hacia determinados segmentos de la industria cultural argentina de la época.

El encuentro con la “cultura” que se propone desde *Humor* asume, entonces, una mirada pretendidamente profana, accesible en sus argumentos a un lector no especializado en teorías y jergas disciplinarias y consumidor cotidiano de un espectro cultural generado o difundido por los medios masivos. Enfoque que incluye la atención a ciertos objetos de la cultura consagrada en combinación con los de la cultura de masas. Por otra vía, en *Humor* se evidencia esta postura en su selección de referentes dentro del campo que se propone abarcar en su crítica cultural. Si bien la gravitante sección de entrevistas –en especial desde la llegada de Mona Moncalvillo, su responsable a partir del número 21- orienta su foco hacia el “mundo de la cultura”, hace énfasis en personalidades deudoras de zonas culturales menos favorecidas por la crítica docta y las instituciones especializadas.¹⁵¹ Así, por ejemplo, a la par de algunos escasos exponentes del teatro o la literatura “cultos”, las entrevistas abarcan de modo mayoritario individuos relacionados con los géneros menores, practicados en canales de producción, circulación y legitimación masivos. Entre ellos se cuentan actores argentinos y extranjeros de cine, televisión y teatro de varieté y de revistas, productores de espectáculos, locutores y periodistas de radio, caricaturistas e historietistas, profesionales deportivos, escritores de *best sellers*, etc.¹⁵² No podremos analizar en esta oportunidad los contenidos de las entrevistas; sin embargo, el repaso del listado de las personalidades reporteadas entre junio de 1978 y diciembre de 1980, permite poner de manifiesto en la sección una tendencia preponderante de lo cultural masivo.

¹⁵⁰ Altamirano y Sarlo, op. cit., p. 56.

¹⁵¹ Tampoco existen entrevistas a figuras relacionadas con el entorno cultural promovido por la dictadura, acaso con la salvedad de Miguel Paulino Tato, incluido en la revista con la finalidad de desacreditarlo, según veremos.

¹⁵² Esa postura permite entender por qué una revista como *Medios & Comunicación*, dedicada al análisis de los medios masivos desde una mirada crítica pero pensada para un público no especializado, comienza tempranamente a anunciar en sus páginas (sus primeros avisos aparecen en *Humor* en 1979).

| Número y fecha | Entrevistada/o | Campo profesional |
|--------------------------|---|--|
| 1 Junio de 1978 | Ana María Campoy | Artístico teatral/televisivo (actuación) |
| 2 Julio de 1978 | Raúl Lavié | Artístico musical popular |
| 3 Agosto de 1978 | Marikena Monti | Artístico musical popular |
| 4 Septiembre de 1978 | China Zorrilla | Artístico teatral (actuación) |
| 5 Octubre de 1978 | Chico Novarro | Artístico musical popular |
| 6 Noviembre de 1978 | Haydeé Padilla | Artístico teatral/televisivo (actuación) |
| 7 Diciembre de 1978 | Alba y Bárbara Mujica | Artístico teatral y televisivo (actuación) |
| 8 Enero de 1979 | Thilda Tamar | Artístico teatral (actuación) |
| 9 Febrero de 1979 | Cecilio Madanes | Artístico teatral (dirección, escenografía, producción) |
| 10 Marzo de 1979 | Egle Martin | Artístico teatral/musical |
| 11 Abril de 1979 | ----- | |
| 12 Abril de 1979 | ----- | |
| 13 Mayo de 1979 | ----- | |
| 14 Mayo de 1979 | ----- | |
| 15 Junio de 1979 | Franco Nero | Artístico cinematográfico (actuación) |
| 16 Julio de 1979 | ----- | |
| 17 Julio de 1979 | ----- | |
| 18 Agosto de 1979 | ----- | |
| 19 Agosto de 1979 | ----- | |
| 20 Septiembre de 1979 | ----- | |
| 21 Septiembre de 1979 | Guillermo Nimo | Deportivo profesional (arbitraje) |
| 22 Octubre de 1979 | Miguel Paulino Tato/Catherine Deneuve | Artístico televisivo/cinematográfico (crítica y actuación, respectivamente) |
| 23 | Oski/Valentina | Artístico plástico/ |

| | | |
|-------------------------|-----------------------------------|--|
| Noviembre de 1979 | | humorístico/de historietas y periodístico de espectáculos, respectivamente |
| 24 Diciembre de 1979 | María Elena Walsh/Ali Mc Graw | Artístico literario y musical popular/ periodístico y artístico cinematográfico (actuación), respectivamente |
| 25 Diciembre de 1979 | César Luis Menotti | Deportivo profesional (dirección técnica al momento de la entrevista) |
| 26 Enero de 1980 | Marta Minujín | Artístico plástico (pintura, escultura, etc.) |
| 27 Enero de 1980 | Jorge Romero Brest | Artístico plástico (crítica de arte) |
| 28 Febrero de 1980 | Sergio Palma | Deportivo profesional (boxeo) |
| 29 Febrero de 1980 | Enrique Mancini | Periodístico profesional (locución) |
| 30 Marzo de 1980 | Héctor Cavallero | Artístico teatral y televisivo (producción) |
| 31 Abril de 1980 | Aída Bortnik | Artístico literaria |
| 32 Abril de 1980 | Rina Morán/ Hermenegildo Sábat | Periodístico de espectáculos y artístico plástico/humorístico/ de historietas, respectivamente |
| 33 Mayo de 1980 | ---- | |
| 34 Mayo de 1980 | Jaume Perich | Humorístico/de historietas |
| 35 Mayo de 1980 | ---- | |
| 36 Junio de 1980 | ---- | |
| 37 Junio de 1980 | Antonio Gasalla | Artístico teatral, cinematográfico y televisivo (actuación) |
| 38 Julio de 1980 | Pepe Soriano | Artístico teatral (actuación) |
| 39 Julio de 1980 | Miguel Ángel Merellano | Periodístico |
| 40 Agosto de 1980 | Eladia Blázquez | Artístico musical (canto, composición) |
| 41 Agosto de 1980 | Juan Carlos Mesa | Artístico teatral, cinematográfico y televisivo (producción, guionado, actuación) |

| | | |
|--------------------------|-------------------------|---------------------------------------|
| 42 Septiembre de 1980 | Enrique Pinti | Artístico teatral y televisivo |
| 43 Septiembre de 1980 | Félix Luna | Historiográfico/divulgación histórica |
| 44 Octubre de 1980 | Enrique “Mono” Villegas | Artístico musical (jazz) |
| 45 Octubre de 1980 | José Larralde | Artístico musical popular |
| 46 Noviembre de 1980 | Dalmiro Sáenz | Artístico literario |
| 47 Noviembre de 1980 | Horacio Ferrer | Artístico musical popular |
| 48 Diciembre de 1980 | Luisina Brando | Artístico teatral y cinematográfico |
| 49 Diciembre de 1980 | Isidoro Blaisten | Artístico literario |

Personalidades entrevistadas en *Humor* de 1978 a 1980.

En suma, *Humor* recorta un continente cultural no necesariamente articulado por los mecanismos de legitimación de las Artes, sino más bien por los mediáticos y por la forma en que estos generaron y exhibieron representaciones culturales. Atiende las producciones pensadas para el consumo de amplios sectores, arguyendo su paridad con aquellas más “trascendentes”. Por consiguiente, es reactiva ante el panorama cultural de su época, pero su filiación reivindicativa de los géneros menores en los medios la contrapone en general a las expresiones de la “alta cultura” y no exclusivamente a aquellas vinculadas con la dictadura, según intentaremos demostrar más adelante.¹⁵³

Sin que necesariamente resulte contradictorio, *Humor* maneja una definición implícita de cultura respetuosa del canon convencional y sus categorías; su crítica apunta a los “malos productos culturales” y a la vez intenta promover la atención y reconocimiento del valor cultural de los fenómenos culturales mediático-masivos, comprendidos los géneros menores cultivados en la revista.¹⁵⁴ Un informe sobre lo ocurrido en los ámbitos culturales durante 1978 muestra el tipo de análisis que ensaya

¹⁵³ Por eso es que relacionar demasiado estrechamente la tematización cultural en *Humor* y ubicarla en los intersticios de una “cultura dominante” definida por su ligazón con el orden dictatorial (Burkart, Mara, “Humor: el surgimiento...”, etc., p. 36), puede dejar en segundo plano que *Humor* era una publicación marginal no solo respecto a la “escena oficial” del momento (op. cit., p. 154) o eventualmente a la antagonica “cultura rebelde” (op. cit., p. 169) reprimida por la dictadura. Era contestaria, de hecho y de manera más general, respecto a la definición hegemónica de la cultura como “alta cultura”, cuestión que atraviesa pero excede al periodo de la dictadura.

¹⁵⁴ Quizás en la senda abierta por los magazines de la modernización de los 60, como *Primera Plana*. Ver el artículo de Maite Alvarado y Renata Rocco-Cuzzi, op. cit.

Humor: pasan por el cedazo de lo “bueno” y lo “malo”, en apretada síntesis, exponentes de la cultura letrada y de la masiva. El medio televisivo, el teatro, la literatura, el cine y la música culta entran dentro del balance, mientras que la nota se abstiene explícitamente de considerar la música joven (fundamentalmente el rock), la plástica y el medio radial, por razones de espacio y otras no señaladas. El efecto de sentido pone en un plano de equivalencia analítica el ballet con los teleteatros, la novelística con los estrenos cinematográficos, el teatro de autor con los programas televisivos. Sustenta, así, una visión “democrática” de estos productos culturales, sin renegar de las expresiones “culturasas” (sic) ni postular clasificaciones culturales alternativas a las convencionales (hegemónicas).¹⁵⁵

Un contrapeso discursivo de esos juicios es el chiste gráfico de Fati que a página completa prelude el citado informe. Sendos personajes con aspecto de funcionarios, en medio de una reunión social, departen a espaldas de una mujer mostrada en primer plano, y uno de ellos la menciona: “¿Que si la conozco? No me pierdo ni una de sus películas, las censuré a todas”.¹⁵⁶ Es una frase que se podría atribuir a un censor como Miguel Paulino Tato, entrevistado nueve meses después por la revista. Por otra parte, aunque no se menciona el tema de la censura en el informe que le sigue, el chiste obra condicionando lo que se leerá acto seguido. En segundo lugar, el cuestionamiento de la censura es otro tópico decisivo en la caracterización de *Humor* de la actividad cultural en dictadura de fines de la década.

Lo cierto es que, hacia 1980, declaraciones críticas contra la censura comenzaron a aparecer con el despunte del “diálogo político”, hasta convertirse en parte de la agenda mediática. Por ejemplo, *TVsemanal*, una revista especializada en programación televisiva, anuncia en su portada de su número de lanzamiento, junto a noticias relacionadas con las divas Susana Giménez y Mirtha Legrand y la telenovela “Rosa de lejos”, una nota titulada “Cómo es la censura en los canales”. Las noticias de la farándula convivían con la mostración de la acción censora inducida por el estado, como parte de una oferta sensacional propuesta al público lector.¹⁵⁷ Parte de esta audacia pudo estar alimentada por la actitud de los grandes medios que, como *La*

¹⁵⁵ Gallotti, Alicia y Carlos Speratti, “1978: un año con bastante pena y poca gloria”, *Humor* n° 8, op. cit., pp. 45-7.

¹⁵⁶ El chiste de Fati comparte su espacio con el título de la nota, denominada “Música, libros, cine, teatro: balance con memoria. *Humor* n° 8, etc., p. 44.

¹⁵⁷ Aviso del número 1, correspondiente al 6 de mayo de 1980, de la revista *TVsemanal*, lanzada por Editorial Perfil y promocionada como “la revista que nació con el color”. En *La Razón* 5^a, 5 de mayo de 1980, p. 10.

Nación, cuestionaban para el mismo periodo la censura cinematográfica por la aplicación de criterios confusos e ineficaces.¹⁵⁸

Humor tanto promovió como se hizo eco del tema. Como ejercicio satírico, la problemática de la censura estuvo presente en sus páginas desde sus primeros números, como lo demuestra el ácido chiste de Fati. Al mismo tiempo, insinuaciones a los problemas aparejados por la censura son perceptibles en algunas entrevistas. Para 1980, momento de su inserción en la agenda mediática, *Humor* publica notas y comentarios sobre espectáculos en los que se menciona la autocensura de la prensa, la radio y la televisión.¹⁵⁹

En este sentido, la publicación de Cascioli supo reflejar el renovado impulso de visibilidad pública dado a la cuestión de la censura a partir de la reunión sostenida en agosto de aquel año por un grupo de periodistas –todas mujeres– con el ministro del interior, Albano Harguindeguy. En su transcurso, algunas de las participantes le habían planteado al ministro las limitaciones que la censura había impuesto a su labor. Este encuentro fue difundido por varios medios gráficos, habida cuenta de la importancia de los medios y la notoriedad de varias de las periodistas invitadas, y mereció una tapa de *Humor*.¹⁶⁰

No obstante, *Humor* había sentado posición sobre la censura tiempo antes de dicho acontecimiento. Publica, entre junio y julio de 1980, una serie de notas de tono

¹⁵⁸ Sidicaro, Ricardo, op. cit., p. 431. Ya durante el régimen democrático, pero con una crudeza mayor, se advierte un efectismo similar en las publicaciones del llamado “show del horror”, donde la actualidad mediática se complementa con la cobertura de los hallazgos de tumbas de desaparecidos. Sobre el “show del horror”, ver Feld, Claudia, “‘Aquellos ojos que contemplaron el límite’. La puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición”, pp. 80-3. En Feld y Jessica Stites Mor, *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 2009, pp. 77-109.

¹⁵⁹ Ver “Delicias de la autocensura”, que exhibe avisos publicitarios censurados de las películas “La Italia está rota”, de Steno y “¿Qué...?”, de Roman Polanski, aparecidos en *La Razón*, *Clarín* y *La Nación*. En *Humor* n° 37, junio de 1980, p. 7; “Los penosos problemas de los escritores de tv” (sin firma), en *Humor* n° 40, agosto de 1980, p. 66; portada de *Humor*, n° 42, septiembre de 1980, con caricaturas en desnudo de las actrices y vedettes Isabel Sarli, Moría Casán y Susana Traverso, censuradas con las clásicas “tiras negras” en sus partes pudendas. Ver sobre una portada antecedente del tema, las observaciones contenidas en Burkart, “Hum®: el surgimiento...”, p. 177.

¹⁶⁰ Según consignó más tarde la oficialista revista *Para Ti*, estuvieron presentes Lucrecia Gordillo, subdirectora de dicha publicación, René Sallas, secretaria de redacción de *Gente*, Mónica Cahen D’Anvers, de canal 13, Magdalena Ruiz Guiñazú, de *La Nación* y radio Continental, Emiliana López Saavedra, subdirectora *Redacción*, Clara Marino, de *Extra*, Susana Grassi, acreditada en Casa de Gobierno, María Esther de Miguel, de radio Continental, Paula Bauer, de ATC, Hilda Campi, de *Esquíú*, Susana Oliveira, de *Vosotras*, Nelly Casas, de *Crea*, Leda Orellano, de *Claudia*, Luisa Delfino, de *Siete Días* y Mónica Gutiérrez, de ATC. Ver “Las mujeres con Harguindeguy”, en *Para Ti*, 14 de agosto de 1980, pp. 4-7. Reproducida en facsímil en Varela-Cid, Eduardo (compilador), *Los sofistas y la prensa canalla*, Buenos Aires, El Cid editor, 1984, pp. 127-9. Una nota Braccamonte en *Humor*, “Teatro sin cortes”, comenta la reunión, transcribe fragmentos de declaraciones de las participantes y señala la publicación de notas sobre el evento en *Clarín*, *Convicción* y *Gente*. La tapa de ese número es protagonizada por el ministro Harguindeguy, Ruiz Guiñazú y Cahen D’Anvers, dos de las cuestionadoras de la censura en el encuentro. En *Humor*, n° 39, agosto de 1980, pp. 28-9 y portada.

casi programático, escritas por colaboradores invitados y amparadas por el título común “Los violadores de la cultura”. Miguel Grinberg, Juan Sasturain y Norberto Firpo efectúan una descripción del panorama imperante en la prensa coincidiendo en señalar que la censura, la autocensura, la imposibilidad del disenso y la mediocridad resultante comprometían el desarrollo de las mejores expresiones culturales.¹⁶¹ Sus intervenciones intelectuales,¹⁶² resumen parte de los planteos aludidos con anterioridad a través de chistes, menciones aisladas y pequeñas notas sobre la censura en los espectáculos o las trabas a la libertad de expresión.

Pero también sintetizan lo que de manera indirecta había deseado sugerir *Humor* en octubre de 1979 al entrevistar a Miguel Paulino Tato: lo absurdo de la censura como instrumento de “protección social” y de su justificación en planteos paternalistas sobre la capacidad de la sociedad argentina para seleccionar sus consumos culturales, a través de la figura de uno de sus notorios personeros.¹⁶³

Un año después de esta entrevista, con la cuestión ya instalada en la prensa, aparece una historieta de Grondona White que satiriza la actividad censora. La misma refiere el desarrollo en un país no especificado de un congreso de la “Liga Internacional Anti-Lo-Inmoral”, al que acuden representantes de distintas naciones para mostrar los métodos empleados en el combate contra la inmoralidad.¹⁶⁴ Con similar intención a la

¹⁶¹ Grinberg y Sasturain estaban vinculados con *Humor* por editar publicaciones independientes y abordar temas afines, como las culturas juveniles y el cine, y en especial la crítica y análisis de la historieta en el caso del segundo; Norberto Firpo, según se lo presentaba en la revista, había desarrollado su carrera periodística en medios como *Primera Plana* y *Vea y Lea*, además de conducir programas radiales y ser “autor de libros de humor”. Grinberg, Miguel, op. cit.; Firpo, Norberto, “Periodismo de revistas. Autocensura y mediocridad”, *Humor* n° 36, junio de 1980, pp. 33-4; Sasturain, Juan, “Periodismo, opinión ¿y después?”, *Humor* n° 38, julio de 1980, pp. 37-8; además Czernichowsky, Gabriel, “El dulce de leche puede ser. Pero... la censura no es un invento argentino”, *Humor* n° 37, junio de 1980, pp. 42-4, para mencionar a las notas que se ocupan del tema de modo general y sistemático.

¹⁶² En tanto sustentan un grado de formalización sistematizada del ítem cultural. Aunque estas intervenciones no pretendían insertarse en el marco de los ámbitos intelectuales así entendidos –que históricamente tuvieron sus órganos específicos, como *Sur*, *Contorno*, *Los Libros*, *Crisis* o *Punto de Vista*–, coincidían en brindar análisis culturales e indican cómo leer y aprehender lo cultural. Comparar con Plotkin y González Leandri, op. cit., p. 23-4.

¹⁶³ Entrevista publicada en el n° 22, de octubre de 1979. Como afirma Mara Burkart, “en la entrevista quedaba en evidencia el convencimiento de Tato de haber llevado adelante un servicio público imprescindible para la salud moral y cultural de la sociedad. Pero este autoconvencimiento que transmitía Tato desde HUM®, más que sumarle autoridad y legitimidad, tenía un efecto contrario. Tato quedaba representado de modo grotesco con estas convicciones y declaraciones. Esto era producto de la apropiación diferenciada (*écart*) que HUM® hacía del discurso de este ex funcionario procesista.” En ídem, “Hum®: el surgimiento...”, pp. 180-81. Sobre Tato y un detalle del recorrido de la censura en la industria del cine de 1974 a la última dictadura, ver Gociol, Judith y Hernán Invernizzi, *Cine y dictadura. La censura al desnudo*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2006, cap. 3.

¹⁶⁴ “La reunión de la UNASCO”, *Humor* n° 44, octubre de 1980, pp. 36-9. Del 1 al 3 de septiembre se había llevado adelante el Cuarto Congreso de la Confederación Anticomunista Latinoamericana en el Centro Cultural General San Martín, con auspicio oficial –Videla incluso envió una nota de adhesión– y la presidencia del general retirado Guillermo Suárez Mason. Según los organizadores,

perseguida en la entrevista a Tato, pero mediante recursos ficcionales, la caricatura le permite a Grondona White la posibilidad de componer de manera estereotipada personajes abiertamente reaccionarios. Así, desfilan tenebrosos individuos, caracterizados por su apariencia y verbosidad retrógradas hasta lo inverosímil. La apuesta, entonces, apunta a descalificar por el absurdo el discurso del censor. Para reforzar este efecto, a los cófrades censores se contraponen la figura del militar del país anfitrión del evento, quien se muestra convencido de la insensatez del congreso y preocupado por el “fanatismo” (sic) de los participantes. Este personaje encarna en la historieta el papel del depositario del buen sentido, del portador de los valores socialmente dominantes que convocan la adhesión del lector porque hacen a su propia experiencia naturalizada. Valores que, en este caso, confirman que el evento es un desatino.¹⁶⁵ Es significativo que quien descrea de las iniciativas oscurantistas sea un militar, por añadidura “Superintendente de Moralidad Pública”. Que este personaje, encargado de controlar la “moral y buenas costumbres”, exhiba el rechazo a las posturas sectarias, parece dar a entender que la censura, la represión de determinadas conductas o la limitación de libertades son de suyo resultado de actitudes ilógicas que ni siquiera los gobiernos autoritarios, deberían permitirse –aunque, como se sabe, dichas restricciones eran parte de la política oficial de la dictadura-. El realce de esta figura racional en un contexto de fanatismo desorbitado pone en cuestión no solo a los exaltados, sino a la propia función militar-gubernamental, y lo que parece elogio sigue siendo ironía.

Al mismo tiempo -y en estrecha relación con la cuestión de la censura-, otro tópico que *Humor* desarrolla para describir la actividad cultural se relaciona con la “mediocridad” como clave analítica y forma descriptiva. La revista realiza a mediados de 1980 una “sobremesa redonda” con la presencia de distintos referentes del espectro alto/bajo cultural (escritores, locutores, publicitarios y otros integrantes de un espacios culturales y mediáticos), con el objetivo de estimular una discusión alrededor de dicho concepto con relación a la realidad argentina. El coloquio estaba destinado a

participaron representantes de veinte países del continente y trabajaron en comisión sin acceso al público lo que permite que esta historieta pudiera ser leída como una recreación paródica de dicho evento. El secretario general de la CAL, profesor Rodríguez, afirmó en su transcurso, que “se nos llama extremistas, ‘cazadores de brujas’, ‘fascistas’ y otros epítetos de viejo cuño que, de tanto escuchar, he aprendido a amar, porque amo su significado”. *La Prensa*, 2 de septiembre de 1980, p. 6. Declaraciones como estas, equivalentes a las proclamadas por el censor Tato, y en general las similitudes evidentes entre el congreso real y el ficticio de la historieta de Grondona White permiten, en este caso, hablar de una recreación fuertemente paródica en las páginas de *Humor*.

¹⁶⁵ Sobre este punto, ver las reflexiones de Raymond Williams, en ídem, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980, pp. 131-2. Dicho en otras palabras, este militar hace el papel del “policia bueno”, custodio de la supuesta tolerancia ideológica de su sociedad.

publicación y aparece más tarde una transcripción parcial en la revista.¹⁶⁶ De esta y de otras alusiones al tema, se desprende que lo “mediocre” se vuelve una variable para descubrir de qué lado se encuentra la cultura “auténtica”, aquella que *Humor* al mismo tiempo promueve por contraposición mediante la recomendación y el elogio. Si existe una mediocridad artística y/o mediática prevaleciente como expresión de personeros “carentes de cultura” (sic), del otro lado, entre otros, permanecen “los mozos que se atreven con sus pobres armas –el ingenio, la inteligencia, el humor- a luchar contra ell[as]” y por ello “están contra la tapia.”¹⁶⁷ La reivindicación emprendida por la revista de todas las expresiones alternativas a las atrapadas por la diada mediocridad/censura, ponía en esta última bolsa a las expresiones de la industria cultural juzgadas como comerciales, efectistas y carentes de talento.¹⁶⁸ A su vez, incluía un autoelogio profesional en la genealogía de los aportes culturales “auténticos”: el humor, por reflejar la inteligencia de quienes lo ejercen, podía ser un arma creativa con la que combatir la mediocridad.

Por sobre los casos puntuales, en las nuevas condiciones de apertura *Humor* puede postular, en consonancia con los autores de la serie “Los violadores...”, que la censura, pauta integrante de la política oficial desde el comienzo mismo de la dictadura, pero presente en las preocupaciones mediáticas desde 1974¹⁶⁹ (el caso Tato lo demuestra), es un problema *sistemático*, solidario con la persistencia de la mediocridad cultural:

“Los cortes y prohibiciones de exhibición que los censores aplican a las películas; las ridículas mutilaciones que perpetrán en obras teatrales; la torpe autocensura que practican en los canales, solo sirven para agrandar a los mediocres. Los autores de teleteatros u otros espantos sostienen que no escriben mejor por las limitaciones que les impone la censura. Artistas pasados de moda declaran que no trabajan porque están

¹⁶⁶ Ver Garayoa, Jorge y Gabriel Czernichowsky, “La mediocridad es algo serio”, en *Humor*, n° 40, agosto de 1980., pp. 28-34. María Elena Walsh, en la entrevista que le realiza Moncalvillo, apuntaba que la interdicción a los más culturalmente “capaces” redundaba en “ese nivel chato y mediocre que no nos sirve ni nos representa”. Ver entrevista a María Elena Walsh, p. 46, en *Humor*, n° 24, diciembre de 1979, pp. 44-8.

¹⁶⁷ “Entre zorros grises...”, op. cit., p. 82.

¹⁶⁸ La alta cultura, por contraste, no es alcanzada en los análisis publicados en *Humor* por esta categoría, dado que la crítica al respecto tiende a controvertir su eventual arcaísmo y, en todo caso, su elitismo antes que su “inautenticidad”. A este respecto, la concepción cultural presente en la revista sigue respondiendo a la visión tradicional.

¹⁶⁹ Andrés Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986. En la página 10 de su obra, Avellaneda cifra en el año 1974 el punto de aceleración de la operatoria censora en Argentina.

prohibidos, Es probable que si la siguen aplicando, la censura se convierta en la más artera de las trampas cazabobos.”¹⁷⁰

Como denuncia aquel estado de cosas del campo cultural, *Humor* supo suscitar en algunos lectores declaraciones ostensibles de apoyo:

“De pronto, sin pensarlo, sentí estas palabras: ‘...pero esta gente no solamente está haciendo humor, esta gente está haciendo cultura, estas notas son abrecerebros...’ (...) Ahora, me dije: ‘Esta gente ironiza la necedad, la taradez, la misma burla. Exige que las cosas se hagan bien. Y, de últimas, está pensando en mí. Está peleando para que no me taren la TV, ni la radio, ni las revistas’”¹⁷¹

Pero no solo determinados lectores advertían una anomalía en esta revista, concebida para el entretenimiento pero inmersa por obra de sus contenidos gráficos y escritos en una redefinición transversal de los lazos entre los objetos de la alta cultura y la “cultura mediática”. En tanto *Humor* expandía su alcance con rapidez, concitaba repercusiones de los ámbitos culturales letrados. Esto se patentiza por el acuse de recibo en sus páginas de una revista relacionada con el ámbito cultural, *Don*, y de una gacetilla formal de invitación a la presentación de otra, *La Torre de Papel*.

Lo que parece un asunto rutinario de recibo de correspondencia, provoca en *Humor* la publicación de un breve comentario editorializado, “La cultura y nosotros”, en el que se señala la posible asociación tanto con perplejidad como con cierto beneplácito:

“Todo esto nos alegra mucho, pero también nos provoca una lacerante duda: **¿nuestra publicación estará identificada como revista cultural?** Si así fuera, habría que reconocer que fue sin querer”.¹⁷²

En la disyunción del título se ubica al “nosotros” de *Humor* frente a lo cultural, lo que de algún modo la excluye de ese campo. Dado que la revista identifica a las publicaciones que la convocan como medios culturales, elige ubicarse en la vereda de enfrente y pretende aclarar la posible confusión. *Humor* escribe el término “cultura” en minúsculas y no “Cultura”. De modo casi imperceptible, le resta jerarquía particular a

¹⁷⁰ “Calumnias, deyecciones, detritus”, en *Humor* n° 38, op. cit., p. 70.

¹⁷¹ Carta de Paula Mogliani, *Humor* n° 37, cit., p. 15.

¹⁷² “La cultura y nosotros”, *Humor*, n° 36, junio de 1980, p. 6. Negritas en el original.

ese campo y lo circunscribe como un espacio social diferenciado, donde no cabe el “nosotros” que define a la revista. Todo lo cual marca una tendencia de *Humor* a excluirse de los ámbitos culturales establecidos, para situarse en los que reconoce como propios.

Respecto a la revista *Don*, dirigida por Lolo Bourse Herrera, artista plástico, caricaturista y periodista, cabe destacar entre sus contenidos la publicación de historietas.¹⁷³ Esta circunstancia y el destaque de la figura de su director, “uno de los viejos y queridos maestros del lápiz”,¹⁷⁴ muestran el común reconocimiento entre integrantes de un mismo campo, aun si *Don* es presentada con cierta ironía por *Humor* como “revista cultural”.

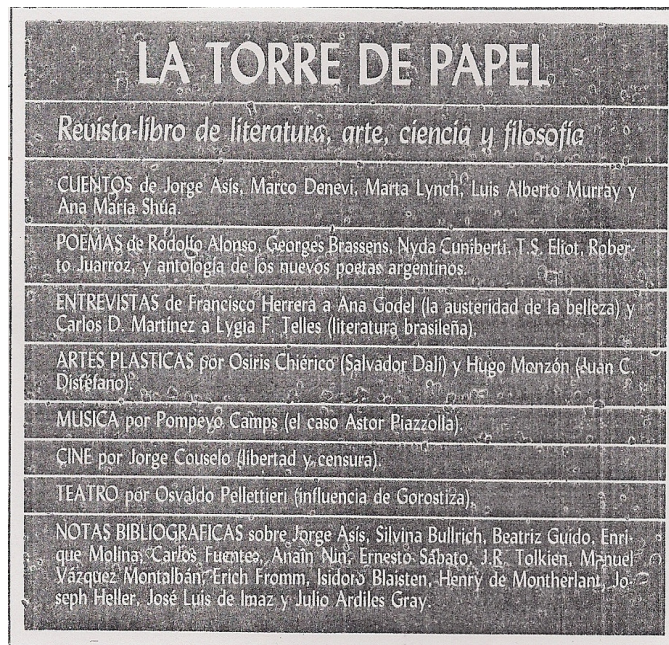
La Torre de Papel se presentaba en su subtítulo como una “revista bimestral de literatura, arte, ciencia y filosofía”. Como parte del grupo de colaboradores permanentes, en la página institucional del número 1 aparecen mencionados autores integrados y consagrados por el mercado editorial, como Adolfo Bioy Casares, Silvina Bullrich, Beatriz Guido, Marco Denevi y Augusto Roa Bastos, con algunos de éxito más reciente, como Jorge Asís.¹⁷⁵ La edición incluía textos de Bioy Casares y Jorge Luis Borges y de Manuel Puig, así como un ensayo de Gilles Deleuze y Felix Guattari, entre otros textos de firmas reconocidas, así como una encuesta sobre literatura con las respuestas de Jorge Cruz, Luis Gregorich, Liliana Heker, Santiago Kovadloff y Beatriz Sarlo. El hecho de que estos últimos estuvieran relacionados con la actividad crítica, llevada adelante en revistas de difusión limitada y publicaciones masivas como las del Centro Editor de América Latina y abierta a las nuevas corrientes de análisis literario, signaba un contraste notorio con el prestigio de las grandes figuras de ese campo. Este detalle permite ver que *La Torre de Papel* contenía una variedad de representantes de estilos, prácticas y posiciones ideológicas en el campo literario. Con el agregado de que, mientras varios se desempeñaban en el mundillo cultural argentino (Borges, Bioy Casares, Guido), otros hacían su aporte desde el exilio (Puig, Roa Bastos) y estaban asociados a posturas discordantes con las políticas culturales de la dictadura (Sarlo, Kovadloff, Heker, Gregorich, también Puig y Roa Bastos).

¹⁷³ Según Sasturain, “La última década...”, en op. cit. p. 42.

¹⁷⁴ “La cultura...”, op. cit.

¹⁷⁵ *La Torre de Papel. Revista de bimestral de literatura, arte, ciencia y filosofía*, n° 1, junio/julio 1980. Ver también Otero, José María, *30 años de revistas literarias argentinas (1960-1989). Introducción a su estudio*, Buenos Aires, Catedral al Sur ediciones, 1990, p. 175. Aparecerían solo dos ediciones de esta revista.

En su número 2, publicitado en *Humor* mediante un aviso –lo que supone una relación formalizada entre las publicaciones-, *La Torre de Papel* aborda temas como la libertad y censura en el cine y se reiteran autores como Asís, Marta Lynch o Ana María Shúa (esta última, exiliada).¹⁷⁶



Aviso de *La Torre de Papel* en *Humor*

La Torre de Papel parece querer situarse en un intermedio entre las propuestas oficialistas de *Pájaro de Fuego* o de la *Revista Nacional de Cultura* y las críticas-alternativas de circulación restringida a los espacios intelectuales *Punto de Vista* o *Sitio*, por nombrar algunas (y sin mencionar para el segundo término a aquellas de hechura y circulación más artesanal) y remeda en su pluralidad relativa de firmas el gesto articulador del campo literario –por encima de las diferencias político-ideológicas de sus integrantes- que caracterizara a la revista *Sur* en sus comienzos.¹⁷⁷ Con sagacidad, *Humor* le había endilgado la pretensión de convertirse en la sucesora de *Sur*.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Aviso publicado en *Humor*, n° 45, octubre de 1980, p. 10.

¹⁷⁷ La RNC apareció entre 1978 y 1982 en el marco de la Secretaría de Cultura de la Nación, como “medio apto para la participación activa y específica de los intelectuales argentinos en el Proceso de Reorganización Nacional, mediante la dilucidación de temas capitales para nuestra nacionalidad”. Resolución Sec. N° 488 del Ministerio de Cultura y Educación, Secretaría de Estado de Cultura, Buenos Aires, 5/9/78. Citado en Álvarez, Emiliano, “Los intelectuales del ‘Proceso’. Una aproximación a la trama intelectual de la última dictadura militar”, pág. 81. En *Políticas de la memoria*, 6/7, verano 2006/2007, pp. 79-85. Además de ofrecer datos suplementarios sobre esta revista, en el artículo se señala que *Pájaro de Fuego* fue sostenida económicamente desde la mencionada dependencia estatal. *Sitio* estuvo a cargo del colectivo de Ramón Alcalde, Eduardo Grüner, Luis Guzmán, Jorge Jinkis, Mario Levin y Luis Thonis, su primer número surgió en noviembre de 1981. Más información en Warley, Jorge, op. cit.

La invitación de dicha revista a *Humor* a participar en un evento caracterizadamente “cultural”, y el envío de publicaciones que efectúa *Don*, señalan un cambio en la intelección de determinados sectores culturales respecto a la revista de Cascioli y del interés de tender lazos con ella. Su revaloración desde esos sectores podría hablar de una búsqueda de afinidades en la contraposición a la prédica cultural oficial.

La duración efímera de *La Torre de Papel* muestra que no pudo, por una razón u otra, asumir el ambicioso papel que parecía haberse propuesto. Su apelación a *Humor* reviste el carácter retrospectivo de una nota marginal en términos de su influencia real, pero es reveladora del predicamento generado por *Humor* ya en sus años iniciales.

Como indica Jorge Warley, por esos años se dio entre muchas de estas publicaciones y grupos editores una suerte de consenso básico o “frente de hecho”.¹⁷⁹ La liberalización había abierto una etapa de reagrupamiento de actores literarios, artísticos y editoriales, entre otros, ajenos a las esferas oficiales y, también, a las grandes casas editoras. Pueden suponerse que la dinámica cambiante de esos años generó entonces canales de convocatoria ampliados para contener voces de medios no allegados al espectro cultural “estricto”, pero potencialmente concurrentes a integrar, con mayor o menor formalidad, el arco de propagación de manifestaciones divergentes con las de la dictadura.

Instaurado de manera informal –pese a algunas iniciativas muy limitadas de agrupamiento–,¹⁸⁰ dicho “frente” dio oportunidad a la creación de lazos solidarios como

Sobre *Punto de Vista*, ver Plotkin, y González Leandri, op. cit. *Sur* dejaría de aparecer a principios de la década del 80. Sobre esta publicación, ver el estudio clásico de John King, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931-1970*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

¹⁷⁸ “La cultura y nosotros”, op. cit.

¹⁷⁹ Warley, Jorge, “Las revistas político-culturales en la década del setenta”, p. 95. En Rivera, Jorge y Eduardo Romano, op. cit., etc., pp. 83-96. La carta de un lector de *Humor* abona este tipo de filiaciones, al observar frente al saludo de *Humor* a la aparición de la revista *Mutantia*, que “es de esperarse que gente tan lúcida como la de *Humor* y *Mutantia* labore en yunta. (...) Creo que Uds. han formado un movimiento de opinión de real valía, especialmente en momentos en que la cultura del país se ve seriamente amenazada.” Carta de Francisco José Barnabel, en *Humor* n° 37, junio de 1980, p. 16. Aquí aparece también la contraposición entre la “incultura” reinante y la “cultura verdadera” a la que estas revistas vendrían a aportar.

¹⁸⁰ La proliferación de revistas “subterráneas” hacia fines de la década, editadas de modo independiente y con escasos recursos, en su mayoría por jóvenes, trajo aparejada el intento de agruparse bajo el nombre de Asociación de Revistas Culturales Argentinas (ARCA), que sumaría a ochenta y cinco publicaciones. Vid. Brocato, Carlos, *El exilio es el nuestro*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986, pp. 157-163; Marcus, Cecily, “En la biblioteca vaginal: un discurso amoroso”, p. 89. En *Políticas de la Memoria*, 6/7, verano 2006/2007, pp. 86-94. También Altamirano, Carlos, “El intelectual en la represión y la democracia”, p. 2. En *Punto de Vista* año IX, n° 28, noviembre de 1986, pp. 1-4.

parte de un entramado no necesariamente opositor, pero sí alternativo¹⁸¹ –y, según los casos, incluso cohabitante- de los discursos y los espacios institucionales promovidos por la dictadura. Y también de una industria editorial de la que estaban excluidas sus publicaciones.

Viéndose constitutivamente “por fuera” del campo cultural establecido –pero gravitando dentro de la red que agrupaba a las revistas congéneres-, *Humor* formó parte, desde este punto de vista, de un conjunto de medios masivos dispuestos entre las áreas culturales legitimadas y los géneros menores, entre los medios de comunicación y las academias, y entre la alternatividad y la crítica del estado de cosas existente. No obstante, los reparos a la identificación con el arco cultural establecido enunciados por *Humor* marcaban un terreno diferente; en este, el “nosotros” la hermanaba con *Hortensia* o incluso con revistas como *Mutantia*, *Medios & Comunicación* y las especializadas en la “cultura joven”, usualmente las musicales (mercado también cubierto por Ediciones de la Urraca, según vimos). Estos reparos demostraban que las reglas de legitimación seguían operando de manera diferencial para los círculos culturales y los relacionados con la producción de objetos más asociados a la difusión masiva, como lo era *Humor*, revista “de entretenimiento”.

¹⁸¹ La alternatividad es aquí entendida como plasmación de discursos planteados no necesariamente por oposición a otros actores sino por distinción, por intentar decir *otras cosas*. Incluye la frecuente “ilusión de autonomía” pretendida por el creador –y por el objeto cultural- respecto a las influencias contextuales (ver en el mismo sentido. Lo programático, para ese “frente de hecho” se establece por compartir sus integrantes determinados valores y de partir de esos valores para posicionar su diferencia frente a la “mediocridad cultural”, la censura y el elitismo cultural. En este sentido, usamos el sentido restringido de “alterno” contrapuesto a “opositor”, en tanto, como observan Marcos Novaro y Vicente Palermo, las “voces alternativas al Proceso” “ciertamente eran alternativas, pero no *ofrecían una alternativa*, en el sentido de que le disputaran al Proceso su dominio”. Ídem, op. cit., p. 152, nota 94. Bastardillas de los autores.

SEGUNDA PARTE

Capítulo 4

Las cartas de lectores en *Humor* como espacio de debate sobre cuestiones públicas

La posición del lector

Toda interrogación sobre el éxito de una revista como *Humor*, amén de intentar ser respondida por sus alegadas cualidades intrínsecas y por las condiciones contextuales, lleva a preguntarse por su público. ¿Quiénes eran los lectores de *Humor*? ¿A qué factores respondió su interés en esta revista? ¿Por qué la pudieron considerar un ámbito de expresión y de debate? En el presente capítulo nos proponemos relevar algunas exploraciones y enfoques teóricos con el objetivo de aproximarnos al posible perfil de su lectorado. Como han reconocido distintos analistas, una característica destacada de la publicación insignia de Ediciones de la Urraca, es la de haber logrado una inusitada comunicación con su público.¹⁸² Dado nuestro interés específico en la sección de cartas de *Humor*, podremos interpretar mejor las motivaciones de este lectorado al momento de dirigir su correspondencia a la revista.

Para comenzar el análisis, conviene efectuar algunas referencias respecto a los orígenes de la prensa masiva y a su público lector. En Argentina, la modernización de una prensa originalmente destinada a sectores sociales restringidos se produjo desde las postrimerías del siglo XIX por la ampliación del mercado consumidor. Factores como las migraciones internas y la inmigración externa, el crecimiento urbano, el proceso de alfabetización y escolarización obligatorias y la introducción de nuevas editoriales se conjugan en una oferta renovada para un mercado en expansión.¹⁸³ Asimismo, este despliegue permitió la profesionalización de los escritores, que con frecuencia pasan a desempeñarse en los diarios, periódicos y revistas de grandes ventas. Como había sucedido con la prensa de los países occidentales, los diarios y revistas masivos se constituyeron en los recipientes naturales de los géneros que estudiamos, del humor el gráfico y escrito y a posteriori de las historietas. Es en revistas de grandes ventas como

¹⁸² Matallana, Andrea, op. cit., p. 97; Califa, Ocho y Juan Carlos Muñiz, [Introducción], en Cascioli, Andrés, *Humor y la dictadura*, etc., p. 10; Burkart, Mara, *HUM®: El surgimiento de un espacio crítico...*, etc., p. 189.

¹⁸³ Rivera, Jorge, *La investigación en comunicación social en la Argentina*, Buenos Aires, Puntosur, 1987, p. 18.

Caras y Caretas, que se potencia la variación temática y estilística de caricaturas, chistes -y las primeras historietas- de la coyuntura política, heredada de los periódicos satírico-políticos, a otras áreas “de observación de las peripecias de la vida cotidiana”, como el costumbrismo, la crítica social o la parodia.¹⁸⁴

Los medios masivos generaron un temprano interés académico en países con un importante desarrollo y concentración de su industria cultural, como Estados Unidos. A partir de la década del 40, se consolidó una corriente sociológica orientada a analizar la percepción e influencia social de los contenidos emitidos por los medios masivos –la *communication research*–, influenciada por experiencias como la del manejo mediático del nazismo y el fascismo, con especial atención a la radio. Al aplicarse al estudio de los *mass media* de las democracias capitalistas de posguerra, esta corriente delimitó al público como un mercado consumidor y votante, reflejando con ello el interés de la industria cultural y en general del poder económico y político por establecer los alcances de su influencia.¹⁸⁵ El enfoque, desde el punto de vista teórico, fue criticado más tarde por enfatizar la pasividad de los receptores y sugerir una capacidad incontestable de los medios de condicionar las opiniones “masivas”.

Los primeros avances en la materia en Argentina se dieron en las ciencias sociales a través de la naciente carrera de sociología, bajo la influencia de la bibliografía norteamericana. Posteriormente, en el marco del surgimiento de la nueva izquierda y de los planteos teóricos relacionados –como la “teoría de la dependencia”–, se desprenden análisis de la comunicación que enfatizan el carácter alienante y reproductor de la ideología dominante de los medios.¹⁸⁶ La denuncia, en algunos casos, se acompañó de reflexiones sobre una comunicación afín a los procesos de “liberación nacional” que contemplaron el papel del público masivo, definido por su pertenencia a las clases populares, como receptor crítico de los mensajes mediáticos. Cuestiones tales como las prácticas socioculturales populares, la consideración de la producción social de discursos a partir de sus instancias de generación, circulación y recepción y la posibilidad de fomentar la participación social en los medios, supusieron una concepción activa y decodificadora del sujeto receptor de los contenidos mediáticos.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Rivera, Jorge B., “Historia del humor gráfico argentino”, pp. 106-07. En Ford, Rivera y Romano, op. cit.; también Eujanian, op. cit., p. 42.

¹⁸⁵ Rivera, *La investigación...*, p. 22-4.

¹⁸⁶ Landi, Oscar, “El lugar del lector”, p. 47. En Rivera y Romano, op. cit., pp. 45-56.

¹⁸⁷ Nos basamos en lo señalado por Natalia Vinelli, a propósito de las revistas *Comunicación y Cultura*, *Crisis y Lenguajes*, en ídem, “Argentina: miradas sobre la recepción en los setenta”. *Question*, n° 12, Primavera de 2006. Disponible en

Por otra parte, no debe perderse de vista el que los medios asumen que hay distintos públicos, amplios o acotados, a los que se dirigen y que para lograrlo deben ser eficaces en circunscribir el suyo e intentar mantener su fidelidad e influir en ellos. En este sentido, vale recordar el concepto de “contrato de lectura”, delineado por Eliseo Verón que hace referencia al proceso que parte de los contenidos y formas en que los medios presentan al público para responder a sus expectativas y así construir una relación de consumo estable en el tiempo. Dicha relación supone, en lo esencial, un horizonte de coincidencia ideológica, formal y de contenidos con el presunto lector.¹⁸⁸

La prensa, desde esta perspectiva, suele remitir a referencias previas reconocibles. Como dice Hans-Robert Jauss respecto al texto literario, nunca se presenta al lector como una novedad absoluta, sino que se recorta en el marco de otros anteriores y de reglas del género seguidas o desviadas. Por ello, “predispone a su público mediante anuncios, señales claras y públicas, distintivos familiares o indicaciones implícitas para un modo completamente determinado de recepción. Suscita recuerdos de cosas ya leídas, pone al lector en una determinada actitud emocional y, ya al principio, hace abrigar esperanzas en cuanto al ‘medio y al fin que en la lectura pueden mantenerse o desviarse, cambiar de orientación o incluso disiparse irónicamente, con arreglo a determinadas reglas de juego del texto o de la índole del texto.’”¹⁸⁹

Por ello es que hemos postulado que *Humor* se inscribe sobre el fondo de una tradición de revistas humorísticas de larga data. Era de esperar, en especial para los editores, que cuando alguien compraba por primera vez la revista lo hacía con la expectativa de recrearse con un producto que mantenía las señas de un acervo conocido. *Humor* pretende insertarse como una novedad dentro de la especie de publicaciones periódicas de humor, para la que presume existe un público adepto. Parte de su innovación se deriva de su propio momento de aparición, dada la escasez de publicaciones de tal tenor en activo para 1978. Aunque se anuncia desde la revista un corte con otras experiencias editoriales anteriores a las que estaba ligado el grupo

http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros_anteriores/numero_anterior12/nivel2/editorial.htm

Consultado en enero de 2009; también Saintout, Florencia, “La construcción del público desde el pensamiento nacional en la Argentina. La revista *Crisis*, un estudio de caso”. En Orozco Gómez, Guillermo (coord.), *Recepción y mediaciones. Casos de investigación en América Latina*, Buenos Aires, 2002, pp. 111-125.

¹⁸⁸ Ver Martini, Stella Maris, *Periodismo, noticia y noticiabilidad*, Buenos Aires, Norma, 2000, pp. 103-107.

¹⁸⁹ Jauss, Hans-Robert, “La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria”, pp. 170-1. En ídem, *La literatura como provocación*, Barcelona, Edicions 62, 1976, pp. 133-211.

editorial,¹⁹⁰ es un hecho que la expectativa de “prender” en un público afín, de alguna manera preexistente, exige no cortar del todo los lazos con aquellas. Esa es la condición paradójica que permite sostener en un comienzo la revista y apuntalar la diversidad extrahumorística que posteriormente la caracteriza. Varias cartas publicadas en el periodo inicial de *Humor* parecen confirmar que su aparición no pasa inadvertida, al menos para una parte de los lectores, quienes ven la revista como una “nueva aventura” e inclusive “un resurgimiento del Fénix”, como si en *Humor* reencarnaran *Satiricón* y *Chaupinela*.¹⁹¹ Genealogía que debe ser alentada –para impulsar su difusión– por la revista y relativizada en función de la novedad que afirma connotar. Así, la publicidad que anuncia su aparición en una compilación de materiales de *Chaupinela*, la define con intencionada ironía como “una revista con nuevo material de los desconocidos de siempre”.¹⁹² Estos “desconocidos” son enumerados en el aviso por sus nombres, con la expectativa de que el lector reconozca en ellos a los autores que disfrutó en otras publicaciones anteriores. La expresión, de todas formas, denota la situación ambivalente del emprendimiento editorial, requerida de anclarse en un pasado reconocible (aquel de los “desconocidos de siempre”), la sarcástica admisión del escaso estatus social del humorista, y la prudencia instituyente que lleva a “olvidar anteriores modelos”¹⁹³ cuyo final estuvo lejos de ser halagüeño.

Más allá de las intenciones de los responsables de los medios, el perfil del lector concreto es una materia inestable y difícil de aprehender, al menos respecto a los medios no dirigidos a un grupo social, étnico o profesional determinado. Pero no es por cierto el caso de revistas con *vocación de masividad* como *Humor*, pensadas no para cualquier público sino para uno mediado por su capacidad de consumo y determinados rasgos culturales comunes, en especial cierta educación y hábito en la lectura del tipo de medio que se le presentaba. La búsqueda de conexiones entre el medio y el lector reposa menos en una identidad de base (y las coincidencias y desajustes entre ambos al reactualizarla en su relación) que en la presencia de indicios ubicables en la “producción” textual que permiten entrever las formas –algunas permanentes o

¹⁹⁰ Recuérdese el editorial del número 1, ya citado.

¹⁹¹ Citas textuales de cartas de Rosa María Isnardi (por añadidura, “lectora de los viejos tiempos”) y “Ricardo”, *Humor* n° 4, septiembre de 1978, p. 8, respectivamente; sendas cartas en las que los remitente se reconocen como lectores de anteriores revistas del mismo equipo, en el n° 6, noviembre de 1978, p. 6; otra que asocia la revista al equipo que realizara *Chaupinela*, en el n° 7, diciembre de 1978, p. 76; etc.

¹⁹² Del aviso sobre la aparición de *Humor*, en la compilación *El mejor humor de Chaupinela*, publicada en diciembre de 1978, op. cit.

¹⁹³ Editorial de *Humor* n° 1, cit.

“idiosincrásicas”, otras cambiantes en el tiempo- con las que el medio intenta reflejar las expectativas, valores, hábitos de los potenciales consumidores y con ello atraer su atención. La adquisición de medios gráficos está inmersa en la circulación de mercancías y su consumo no puede pensarse como resultado mecánico de la comunicación publicitaria.¹⁹⁴ Por el contrario, su dinámica se encuentra atravesada por distintas instancias como la familia, la localización geográfica y el grupo de trabajo del individuo consumidor y estas variables, como la propia oferta de los medios, están sujetas a variaciones. Al mismo tiempo, la recepción propiamente dicha de los mensajes de los medios como apropiación y resignificación de sentidos, se halla sometida a distintas mediaciones sociales, por cuanto para cada receptor pesa su experiencia individual y aquella vinculada a grupos en los que se encuentra inserto.¹⁹⁵ De modo que la capacidad interpeladora del medio hacia el público es provisoria y debe renovarse permanentemente.

Visto desde este plano, la línea editorial con sus núcleos ideológicos (en *Humor*, evidenciada por ejemplo en el énfasis discursivo en la “calidad” del producto) transige, sin embargo, cierto margen de acuerdo al carácter mercantil y las limitaciones que impone la masividad. Desde el costado masivo, el carácter comercial de un medio como *Humor* permea y condiciona algunas de sus características como soporte de contenidos. Un diseño atractivo, las portadas llamativas, notas no muy extensas, el balance de lo gráfico con lo escrito, un precio accesible, apuntan en tal dirección.

La “presencia” del lector, en este contexto, encuentra representación inicial como parte del contrato de lectura siempre renovado por el medio respecto a su público eventual. El de las cartas de lectores es una instancia más directa de la injerencia relativa del lectorado en el medio (gráfico), pero también de representación de la opinión del público, según podremos sugerir en el análisis de la sección “Quemá esas cartas” de la revista *Humor*.

Existen otras aproximaciones al público supuesto, basadas en estudios empíricos. Herramientas metodológicas como las encuestas encuentran utilidad para avanzar hipótesis aproximativas sobre el gusto y preferencias en auge en distintos sectores sociales. Es a menudo la opción elegida para aprehender tendencias actuales de

¹⁹⁴ García Canclini, Néstor, “El consumo sirve para pensar”, p. 327. En Boivin, Mauricio, Ana Rosato y Victoria Arribas, *Constructores de otredad. Una introducción a la Antropología Social y Cultural*, Buenos Aires, Eudeba, 1999, pp. 327-333.

¹⁹⁵ De acuerdo a la recensión de Rivera de la obra de Muraro en *La investigación en comunicación social...etc.*, pp. 60-3; Orozco Gómez, Guillermo, “Travesías de la recepción en América Latina”, En ídem (compilador), *Recepción y mediaciones...etc.*, pp. 15-23.

consumo de medios masivos y en ocasiones la amplitud de la encuesta permite extender la mirada hacia la literatura.¹⁹⁶ Sin embargo, su carácter fechado, limitado a una coyuntura puntual, disminuye su fiabilidad con respecto a consumos y objetos situados en un pasado relativamente remoto. Dado que, en el caso de *Humor*, transcurrieron más de tres décadas desde la aparición del corpus analizado, sus lectores componen hoy un público disperso e inactual; además, posiblemente influido en sus recuerdos por sentidos socialmente cristalizados alrededor de una revista célebre como la de Cascioli, que interfieren su ya lejana experiencia de lectura.¹⁹⁷ Entre estas, la que enfatiza la memoria de la imagen “resistente” de *Humor* durante el periodo de la última dictadura, usual según señalamos en la literatura académica y periodística que la referencia.

Por las razones señaladas y sin descartar las posibilidades de los enfoques basados en encuestas, preferimos adoptar un abordaje que privilegie la presencia del lector visible en el medio. Es el que proponen Maite Alvarado y Renata Rocco-Cuzzi en su análisis sobre la revista *Primera Plana*.¹⁹⁸ Las autoras circunscriben en su artículo un momento histórico que definen por la conformación de un público peculiar, la década del 60. Sitúan al lectorado entre los ejecutivos de las empresas multinacionales y segmentos de las clases medias intelectuales. El nexo que los une sería su porosidad a los discursos modernizadores recibidos por esos años en América Latina. Los cambios sociales “macro” de la industrialización peronista y postperonista explican el surgimiento de una demanda mediática de estilo particularizado –por ejemplo, en el aspecto literario, denotaría una “’avidez’ por el discurso ficcional”-¹⁹⁹ que, como había sucedido con los lectores de folletines, la predisponía y la reafirmaba en el acto del consumo.

Para delimitar a lo que llaman su “lector real”, las autoras contemplaron cuatro ítems, el precio y la periodicidad –para sondear la capacidad económica del adquirente-

¹⁹⁶ Ejemplos tempranos en Argentina sobre medios gráficos son la encuesta de IPSA en 1968 sobre consumos mediáticos en Buenos Aires y otra de Mercados y Tendencias sobre lecturas de diarios y revistas en el área metropolitana (citadas en Rivera, *La investigación...*, p. 28); Rama, Ángel, “Encuesta sobre sociología de la lectura”, en *Punto de Vista*, año 1, n° 2, mayo de 1978, pp. 11-14; Landi, Oscar, Ariana Vacchieri y Luis Alberto Quevedo, “Público y consumos culturales de Buenos Aires,” documentos CEDES/32, segunda edición, Buenos Aires, 1990.

¹⁹⁷ Sobre la cuestión de la disputa y negociación sociales sobre los sentidos del pasado, ver Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Buenos Aires, siglo XXI/SSRC, 2001, p. 22; Lummis, Trevor, “La memoria”, p. 89. En VV.AA. [Introducción y selección de textos, Dora Schvartztein], *La historia oral*, Buenos Aires, 1991, pp. 83-101. Beatriz Sarlo se enfrenta al mismo problema de “descifrar el imaginario del público” de folletines, medio siglo después de su auge. Ver ídem, *El imperio...*, pp. 48-9.

¹⁹⁸ Alvarado, Maite y Renata Rocco-Cuzzi, “‘Primera Plana’: el nuevo discurso periodístico de la década del ‘60’”. En *Punto de Vista*, n° 22, diciembre de 1984, pp. 27-30.

¹⁹⁹ Formulación muy similar a la de la “necesidad ficcional” de Sarlo, indicadora desde Bourdieu de las potencialidades y límites ulteriores de un habitus determinado. Ídem, *El imperio...* p. 28.

y la pauta publicitaria –que daría adicionales indicios acerca sobre el público potencial al que se dirigen los anunciantes-. Por último, leen en los cambios modernizadores del discurso periodístico una adecuación pensada para responder al gusto del público. La sección de cartas de lectores, en particular, funcionaría como fuente de información para la revista, proveyendo un “*feed-back*” que “permite el rediseño permanente del lector implícito”-.²⁰⁰ De acuerdo a lo planteado, la sensibilidad de la revista para advertir cambios en el “tipo ideal” del lector que maneja y efectuar los correspondientes ajustes en el contrato de lectura que ofrece, redujo o amplificó la distancia entre ella y su público, dando idea del éxito o el fracaso del proyecto editorial.

Pese a que en el artículo de Alvarado y Rocco-Cuzzi se utilizan dos fragmentos de cartas para evidenciar esa relación de retroalimentación en el análisis de *Primera Plana* y recoger trazos de “lectores reales”, las autoras hacen jugar discursos y contenidos presentes en la revista como expresiones de los intereses del nuevo público. Esa es la brújula que guía su suceso y estimula determinadas innovaciones que ensaya en los diversos campos.

Siendo *Primera Plana* otro exponente de la especie de medios gráficos masivos –lo que no se contradice con su orientación a sectores sociales caracterizados-, nos interesa retener las tres variables enunciadas por las autoras. Creemos que su utilización nos permite segmentar el lectorado según su perfil socioeconómico y correlacionar ese perfil con las propuestas de consumo de otros productos presentes en el medio a través de la publicidad. El contacto que, según las autoras señaladas, logra *Primera Plana* con los lectores a través de la sección de correspondencia, también es un factor de interés. Algo similar según veremos se produce en *Humor* al influir ciertos aspectos de su discurso editorial, en una ida y vuelta entre partes que muestra el crecimiento de su adhesión entre los lectores y los desafíos que esa situación entraña para la revista.

²⁰⁰ Ídem, op. cit., pp. 28. Término en bastardillas de las autoras.

Olvidando anteriores modelos. Consideraciones para la ubicación histórica de Humor y sus lectores

“Para leerlo con provecho, hay que conocer (y no muy superficialmente) el medio en que se desarrollan los personajes que en él figuran, los modismos del autor, el paisaje en que encuadra las escenas que tan pintorescamente narra, y hasta los más ligeros repliegues del terreno en que los actores se mueven y agitan.”²⁰¹

Advertimos dos ejes fundamentales a través de los cuales se delinea el contrato de lectura inicial ofrecido por *Humor* a sus lectores: 1º, la inserción de temáticas de actualidad bajo la preeminencia de la sátira, la ironía y el humor, con vertientes como el humor político o el humor negro y una importante presencia del humor costumbrista; 2º, un énfasis fundamental en lo gráfico, partiendo de la portada y continuando en la profusión de variantes del humor gráfico y, en menor medida, de la historieta como parte de los contenidos de la revista; y 3º, el mantenimiento de una cantidad sustancial de espacio para el humor escrito, en la forma de notas, crónicas y comentarios. Estas cualidades remiten a la senda abierta por otras revistas del género y hacen referencia, de acuerdo a lo postulado por Jauss, a formatos conocidos por los lectores de este tipo de publicaciones. Esta cualidad previsible, que reniega hasta cierto punto de una “modernización discursiva”²⁰² y sugiere una actualización y adaptación de lenguajes y estilos ya empleados, explica parcialmente su lento pero ascendente éxito editorial en el periodo abordado. Ahora bien, este radica no solo en su ubicación en una franja de mercado con consumidores más o menos delimitados, sino en la eficacia renovadora de sus contenidos para interpelar al lector con relación en un momento histórico determinado.

Leyendo en un primer nivel las páginas de *Humor*, con especial enfoque a las que sostienen una enunciación en clave humorística de la vida cotidiana, es visible la representación costumbrista de un sujeto social que parece comportar las propiedades –

²⁰¹ Sbarbi Osuna, Trinidad, “Dos palabras”. En Mansilla, Lucio Victorio, *Entre-Nos. Causeries del jueves*, tomo I, Buenos Aires, J. A. Alsina, 1889-90, p. 7.

²⁰² Planteada por Alvarado, Maite y Renata Rocco-Cuzzi como una característica de *Primera Plana*, en ídem, op. cit.

en sendos sentidos, como recursos materiales y simbólicos-, usos y hábitos de las clases medias urbanas argentinas. Las referencias remiten, recurrentemente, a personajes y hechos de los estratos medios, casi siempre caracterizados por una ocupación vinculada a las profesiones liberales o los oficios propios de los centros urbanos. Los tópicos abordados con frecuencia relatan, en tiempo presente, distintas vicisitudes de vida en las grandes ciudades, con Buenos Aires como alusión preferente. Existen innumerables referencias a este respecto en la revista, deudoras de una cotidianeidad inequívoca en cuanto a su situación geográfica.

Por su parte, son prototípicas de la propuesta costumbrista de *Humor* series de historietas como las de Alfredo Grondona White y las de Ceo (Eduardo Omar Campilongo) y Tomás Sanz con sus viñetas satíricas sobre los hábitos, proceder, principios morales y nuevas adquisiciones materiales y simbólicas de los porteños, toman la mirada del profesional, el empleado, el propietario o la suma de las tres condiciones.²⁰³

Las notas de Alejandro Dolina semejan pequeños ensayos moralizantes enfocados en un recuento irónico de ciertos hábitos barriales, la reivindicación de aparentes anacronismos y el sarcasmo ante los desajustes de valores promovidos por la “vida moderna” en una ciudad como la urbe porteña. Pese a que Dolina basa su observación de las peripecias cotidianas en la experiencia personal y rescata prácticas carentes de prestigio como el chisme como recursos interpretativos, habla desde una posición letrada. Su lectura mezcla los tópicos aludidos y el léxico presuntamente corriente con referencias a obras y autores de la alta cultura, al tiempo que el tono irónico empleado da a sus viñetas costumbristas una impronta prescriptiva.²⁰⁴

Estas producciones, junto a otras de aparición episódica en la revista,²⁰⁵ presentan rasgos “estructurales” comunes en la construcción de personajes, estilos de vida, actitudes y consumos representados, en los que se lee un sujeto –el autor, por de

²⁰³ “La gran familia”, historieta de Grondona White, narra situaciones propias del ambiente oficinesco, *Humor* n° 12, abril de 1979, pp. 55-7; los avatares de la adquisición de los novedosos lentes de contacto son plasmados por Ceo-Sanz en “Para llorar: lo que puede pasarle si se decide por los lentes de contacto”, *Humor* n°7, diciembre de 1978, pp. 35-7.

²⁰⁴ Por ejemplo, Dolina, Alejandro, ídem, “Vindicación del chisme”, *Humor* n° 2, julio de 1978, pp. 36-7, acerca del chisme como forma de sociabilidad cotidiana ante la “fría e impenetrable ciudad que estamos construyendo”; ídem, “Los garroneros de la cultura”, *Humor* n° 3, pp. 38-9, como planteo sobre el valor del esfuerzo formativo contra los saberes empobrecidos por la “velocidad” creciente de la vida moderna; en la misma tónica, “Conviértase en un señor modernísimo”, *Humor* n° 8, pp. 32-3.

²⁰⁵ Un caso: Varela, Santiago, “Los profesionales. Dime quién es y te diré cómo vive”. Esta nota presenta de modo satírico una serie de índices para detectar las ocupaciones profesionales de los dueños de casa en las fiestas que ofrecen. Ver *Humor* n° 46, noviembre de 1980, pp. 26-7.

pronto, que no deja de estar presente a menudo en las tramas ficcionales de la revista como un personaje más (un dibujante en sus quehaceres laborales, por ejemplo)- de las clases medias. Abrevan a su manera en un recurso análogo al subyacente en la obra de Jauretche:

“Sus textos, tejidos de recuerdos, anécdotas y dichos populares, buscan convencer por medio de la empatía, apelan al reconocimiento por parte de quien lee de una experiencia común y, fundamentalmente, de la autoridad de lo que dice en la intensidad de su vida y en la capacidad de allí derivada para observar y comprender a sus semejantes.”²⁰⁶

En este caso, la autoridad que se atribuyen los autores recae menos en la autoasignación de una autoridad vital *per se* que en la representación de una experiencia cotidiana compartida.²⁰⁷ Sus imágenes costumbristas pretenden recrear de manera verosímil el acontecer cotidiano y, como es más explícito en el caso de Alejandro Dolina, convencen por identificación del lector con la experiencia y los valores implícitos en ellas.

El costumbrismo como género relacionado con el humor había encontrado un auge distintivo con la aparición de revistas de consumo de las clases populares y medias en ascenso como *Patoruzú*, dirigida por Dante Quintero, en la década del 30. Durante esta y las dos décadas siguientes el género reflejó las alternativas alrededor de los cambios sociales del periodo peronista como su escenario amplio, y la vida en las grandes ciudades –en especial, Buenos Aires-, como su proyección concreta. El tránsito operado en el periodo halló su correlato, según remarca Jorge Rivera, en un profundo movimiento de fractura y reacomodación sociocultural.²⁰⁸ Al despuntar de la década del 50, las representaciones del humor costumbrista se modificaron trasladándose, en revistas como *Tía Vicenta*, al tratamiento satírico de los cambios producidos por la modernización social, sea la aparición de nuevos tipos sociales como el ejecutivo de empresa o la difusión alcanzada por saberes expertos como el psicoanálisis o los de las

²⁰⁶ Neiburg, *Los intelectuales...*, p. 54.

²⁰⁷ Es claro por otra parte que, a diferencia de la obra de Jauretche, los contenidos a que nos referimos suelen ser ajenos, para el periodo estudiado al menos, a cualquier tentativa explícitamente propugnada en el terreno asertivo de las formulaciones intelectuales. Los otros, minoritarios, pueden encuadrarse en ese plano, y fueron considerados en el capítulo 3.

²⁰⁸ Rivera, Jorge B., “Humorismo y costumbrismo (1950-1970)”, p. 608. Fascículo 116 de *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1981, pp. 601-624.

ciencias sociales. El humor practicado por la revista de Landrú²⁰⁹ presupuso un público actualizado en dichas tendencias culturales e intelectuales del momento.

Si *Tía Vicenta* intentó representar las alternativas de unas clases medias en el contexto de la modernización tecnológica, la institucionalización de nuevos saberes, la expansión de la formación universitaria, la reconversión laboral y la ampliación de los consumos, el surgimiento de *Humor* se presenta bajo otras coordenadas históricas, las cuales van condicionando un “cambio de las costumbres”. Esta revista se inscribió en circunstancias de una transformación societal profunda por la vía coercitiva. La prensa de humor político y social sufrió sumida en ese marco complejo una retracción en la etapa 1976-8, la más cruenta e inoportuna para este tipo de productos editoriales, dadas las condiciones imperantes.

Se trataba de la interrupción abrupta de un periodo de expansión de las publicaciones del género, en correspondencia con los avatares de los sectores sociales usualmente representados en ellas –por ende, potenciales adquirentes de este tipo de productos-. Los 70 vieron el surgimiento de una nueva generación de revistas de humor, aprontado desde Córdoba y Buenos Aires por *Hortensia* y *Satiricón*, que mixturaban las convenciones del costumbrismo con abordajes relacionados con la actualidad nacional con una agresividad ausente en las publicaciones similares de, al menos, la década precedente. El “destape” y la educación sexual, la ecología o cuestiones políticas como el retorno de Perón del exilio eran tópicos tratados en sus páginas, mientras se iba comprobando una reactivación de la movilización social.²¹⁰

La crisis del régimen dictatorial desde fines de los 60 precipitó la movilización social y abrió un periodo en el que fracciones de las clases medias se aliaron con los sectores populares radicalizados, en especial en torno a las fracciones del peronismo combativo: momento en que las primeras, como dice Maristella Svampa, desarrollaron una gran confianza en su capacidad de acción histórica.²¹¹ Para sus vetas más moderadas, el consenso refrendaría una expectativa positiva confirmada por el electoral

²⁰⁹ Seudónimo de Juan Carlos Colombes, humorista y dibujante, colaborador en *Don Fulgencio*, *Cascabel*, *Dinamita* y otras revistas del género. Más tarde, director de *Tía Vicenta* en sus distintas épocas y de *Tío Landrú*, entre otras publicaciones.

²¹⁰ Rivera, Jorge B., “Historia del humor gráfico argentino”, p. 133. En Ford, Aníbal, Eduardo Romano y Jorge B. Rivera, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 1985, pp. 106-140.

²¹¹ Svampa, Maristella, “El golpe inauguró una forma atroz de desigualdad”, p. 9. En revista *Ñ*, n° 129, 188, marzo de 2006, pp. 8-9; Codina, Gerardo y Edgardo Vannucchi, “Entrevista a Maristella Svampa”, p. 12. En revista *Tesis/11*, n° 80, marzo-abril de 2006, pp. 10-3; ver también Caviglia, Mariana, *Dictadura, vida cotidiana y clases medias. Una sociedad fracturada*, Buenos Aires, Prometeo, 2006, pp. 44-5.

al peronismo, que en su programa prometía la consecución de un orden estable y respetuoso de los mecanismos institucionales.²¹² Más allá del fracaso ulterior de este modelo y de su confrontación con los proyectos de los otros actores políticos, es en este marco expansivo, inficionado de discursos liberalizadores, que pudieron desarrollarse propuestas de medios gráficos humorísticos cuya capacidad innovativa les permitió gozar de un importante predicamento, porque se alimentaban del clima social existente, en temas y en audacias expresivas.

Para 1974, sin embargo, comienza una retracción de la escena pública, en parte fomentada por la militarización de la política llevada adelante por las organizaciones revolucionarias y, luego, por la acción represiva estatal. Las demandas de orden desde grandes porciones de las clases medias no simpatizantes de la radicalización política (hacia la izquierda), comenzaron a hacerse visibles y fueron efectivizadas por el freno represivo a la actividad política de base –pero también al partidismo progresista institucionalizado-, primero durante el gobierno constitucional y posteriormente de modo sistemático por el terrorismo de estado de la dictadura. Esas demandas y su respuesta se conjugaron con una tendencia de repliegue social al ámbito privado. Esta metamorfosis inducida por la coyuntura puede permitir hacer comprensible una de las causas de la aquiescencia o la relativa indiferencia con que las clases medias –incluso parte de las que otrora albergaran esperanzas en la recuperación constitucional de 1973- recibieron el golpe de estado de 1976. Para los individuos que se sentían ajenos a la disputa política en curso, el panorama tendió a confundirse con una incerteza desorientadora y productora de un miedo contagioso:

No parece que quepa duda que, luego de los años de gran movilización e hiperpolitización de la primera mitad de la década del 70, muchos estaban predispuestos a lo que la represión y la propaganda post-1976 tanto apuntaron a lograr: un fuerte viraje hacia la privatización de las vidas, una generalizada aspiración a la reducción de incertidumbre en la vida diaria [...] y, también, la sensación de que durante los años precedentes al golpe los patrones de autoridad –no solo en la política sino también en innumerables

²¹² Para Liliana De Riz, ese es el principal objetivo político del llamado “Pacto social” propuesto por Perón para su tercera presidencia. Ver ídem, *Retorno y derrumbe. El último gobierno peronista*, México, D.F., Folios ediciones, 1981, p. 60.

microcontextos- habían llegado a un punto de personalmente intolerable y socialmente suicida anarquización.²¹³

Esa sensación de ajenidad, y de tragedia inminente, alcanzó a las propias publicaciones de humor político y puede rastrearse en el mismo linaje de *Humor*. El número 1 de *Chaupinela*, aparecida en noviembre de 1974 y dirigida por Cascioli, incluyó un editorial claramente alejado de cualquier intención humorística y enfocado en “los argentinos que desean vivir en paz”. Bajo el eslogan de “Los hermanos sean unidos”, el texto señala el enfrentamiento de “dos grupos, dos ideologías”, con un saldo que en ocasiones se traducía en “la muerte de hermanos, de argentinos, que a veces son ajenos a ese enfrentamiento o son partícipes de él sin quererlo.”

“Nos mueve a escribir esto, por una parte, la preocupación que creemos debe tener toda publicación acerca del momento actual y, por otra, el deseo de hacer nuestro humilde llamado a la concordia (...) frente a un peligro aun mayor: que esta situación solo favorezca a intereses que no tienen nada que ver con las ideologías que sustentan los grupos mencionados, sirviendo éstos, de instrumento a terceros”.²¹⁴

Resultan significativos estos párrafos, porque realizan una división del mapa social muy marcada. Hay sendos bandos opuestos, en esos días representados por las

²¹³ O'Donnell, Guillermo, “Democracia en Argentina: micro y macro”, p. 20. En Oszlak, Oscar, *Proceso, crisis y transición democrática/1*, Buenos Aires, CEAL, 1987, pp. 13-30. En el mismo sentido, Caviglia, Mariana, op. cit., pp. 25-6. Aunque el autor no circunscribe su inferencia a ninguna clase o grupo social (salvo en una de las últimas, marginales notas al pie), fiel a su tendencia a hablar en este texto de forma indiferenciada de la parte de “la sociedad” no necesariamente comprometida o simpatizante de la dictadura, lo traemos a colación en su calidad de analista desde una ubicación estructural y sociocultural definida, la de una clase media con formación profesional, es decir, desde la *propia clase*. Por su parte, Maristella Svampa parece sugerir una continuidad entre el agotamiento de la participación política, la adscripción a la “demanda de orden” y más tarde la aparición del movimiento de derechos humanos en la dinámica interior de las clases medias. Svampa, Maristella, “El golpe...”, p. 9. Hugo Vezzetti, en una tesis imprecisa similar a la de O'Donnell, sostiene que “una buena parte de la sociedad había acompañado con cierta conformidad pasiva el vuelco de la política hacia un escenario de violencia que despreciaba tanto las formas institucionales de la democracia parlamentaria como las garantías del estado de derecho. En ese sentido, es posible postular que algo cambió en la percepción social de la violencia entre 1973 y 1974, hay que admitir que la escalada de acciones terroristas en la escena social cotidiana y diversas manifestaciones de la degradación política y el caos en el Estado (en parte amplificadas por la prensa favorable al golpe) estuvieron en la base de una suerte de rebote del humor colectivo de una mayoría que viró hacia la conformidad con formas de restauración del orden y la autoridad, en principio dictatoriales, de acuerdo con la experiencia histórica”. Vezzetti, Hugo, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 42.

²¹⁴ “Los hermanos sean unidos”, *Chaupinela*, año 1, n° 1, noviembre de 1974, p. 3.

distintas facciones de la izquierda y la derecha peronista. El resto de los integrantes de la sociedad, entre quienes se sitúa el autor anónimo, voz editorial de la revista, aparece expectantes ante una lucha de grupos que corre el riesgo de favorecer a un tercer actor que, no aludido, pero adivinable en la figura de las fuerzas armadas, poder paralelo durante los inestables gobiernos constitucionales de los 70. Si la preocupación contenida en el texto alertaba la posibilidad de la pérdida de la democracia no tanto a manos de uno de los bandos “violentos”, sino de un árbitro más poderoso, al mismo tiempo consagraba desde lo ideológico una visión despolitizada de la capacidad reactiva del “ciudadano corriente” (opuesto por definición a los tipos anteriores).

Lo que pocos años antes integraba el vocabulario de una cotidianeidad efervescente, sintetizado por el vocablo compuesto “liberación nacional” y popularizado en los cantos de las hinchadas deportivas, las declaraciones de personajes conocidos, los posicionamientos explícitos de asociaciones profesionales y de diversas instituciones de la “sociedad civil”,²¹⁵ ahora parecía ser una materia equívoca. Desde la revista se indica para los “hombres comunes”, que

“como nosotros, tienen como preocupación fundamental la de trabajar para vivir, explicar esta situación contradictoria resulta imposible. Seguramente, porque no podemos entender aquello que escapa al sentido del hombre común “.²¹⁶

El deslinde entre actores consagró la separación de un grupo definido por su condición de “trabajador y del común” respecto a los bandos en pugna, con los cuales ni siquiera era posible entenderse, esto es, hablar el mismo lenguaje. Este colectivo despolitizado construido por *Chaupinela* -atravesado también por su postulación del humorista político como profesional antes que militante- era coherente con el postulado presente en el número inicial de *Satiricón*: no ser “ni blancos ni rojos”, sino “de libre cabeza y de corazón abierto a la gracia de la vida”.²¹⁷

²¹⁵ Caletti, Sergio, “La crítica política y los descentramientos de la memoria”. En *Pensamiento de los confines*, n° 1, segundo semestre de 1998, p. 21.

²¹⁶ *Chaupinela*, op. cit.

²¹⁷ Citado en Vázquez Lucio [Siulnas], op. cit., tomo 2, p. 405. La afirmación se explica por la reivindicación en el mismo texto del escritor ruso Arkadi Avérchenko, director del semanario *Satirikon* (de donde la revista argentina tomó el nombre), perseguido por el régimen zarista y luego por el gobierno soviético tras la Revolución de Octubre, que lo forzó a exiliarse. Por cuanto, según afirma el texto, Avérchenko no era “blanco”-partidario de la burguesía y la aristocracia- ni “rojo” -de los sectores revolucionarios-, sino ante todo un humorista, *Satiricón* puede de este modo establecer una correspondencia autorizada, justificadora de su posicionamiento.

Siendo que *Chaupinela* fue una publicación de línea editorial crítica del accionar oficial y sufrió la acción punitiva de Isabel Perón, se asumió como un “medio de opinión”²¹⁸ independiente, y definió de ese modo su horizonte de intervención en la escena pública. Para la antecesora de *Humor*, el confuso estado de cosas tenía su origen en una política argentina dominada por la figura del fallecido general Perón, presentado como un padre,

“el mismo que conocimos hace 30 años (...). Cómo no recordarlo ahora que se ha ido pero sigue presente, demasiado presente. **Presente en la ignorancia de sus hijos, en el adulterio de sus hijos, en las taras y locuras de sus hijos. Presente en la desunión, en la lucha encarnizada de los hermanos por atrapar la tajada más grande de su herencia**, en el desorden y el abandono de una casa hipotecada y semidestruida...”²¹⁹

Esta exotización de un conflicto definido como interno al peronismo se sitúa en el rango de los discursos sobre la incertidumbre, sobre los cuales podía asentarse la señalada “demanda de orden”. La muerte de Perón y la primacía de la lógica confrontativa dejó desguarnecidos a distintos sectores defensores del estado de derecho y el ordenamiento constitucional, entre los que, desde una perspectiva pretendidamente despolitizada, se contaba *Chaupinela*. Para quienes creían que cualquier orden era mejor que el provisto por el clima social imperante el dilema fue menos intrincado.

Para 1978 han transcurrido varios años de implementación del disciplinamiento por la vía represiva y la imposición de profundas reformas neoliberales –anticipadas en la última etapa del gobierno derrocado en 1976- que debían no sólo acabar con el “caos” sino clausurar el ciclo histórico abierto por el peronismo. La censura, la penuria económica y los imperativos de la autopreservación redundaron en una escasez de publicaciones de humor durante los años iniciales de la dictadura, revelando que el lenguaje satírico era poco practicable en la escena pública.

El discurso del “cambio de mentalidad” propugnado por Martínez de Hoz como expiación social respecto al modelo de bienestar precedente –la “falacia de la estatización” en sus palabras- se complementó con la privatización fáctica de la vida

²¹⁸ “Chaupinela no se calla”, *Chaupinela* n° 8, enero de 1975, p. 3. Ver también Burkart, “Hum®. El surgimiento...”, pp. 69-73 para otro análisis sobre este tema.

²¹⁹ “El padre vuestro”, *Chaupinela* n° 20, noviembre de 1975. Negritas en el original. La dramaticidad retrospectiva de este texto resalta como una suerte de epitafio, al prologar el último número de la revista.

social impulsada por la dictadura.²²⁰ Sin embargo, esta concepción impuesta no podía obturar otros canales informativos alternos a los medios oficiales ni detener las percepciones contrapuestas a aquel discurso. Oscar Landi señala que el lector inadaptado a la tónica hegemónica se relacionó con el periodismo político leyendo entre líneas, detectando los dobles sentidos y valorizando posibles huecos en el mensaje mediático como marcas de la censura²²¹

Al mismo tiempo, esa lectura oblicua se complementó con las expresiones de disidencia toleradas por la junta en la prensa respecto a aspectos de políticas oficiales como la económica. Baste señalar que, como se ha indicado en otros trabajos,²²² *Humor* exploró, a través de la sátira y el humorismo gráfico y escrito, tópicos como la inflación, la invasión de productos importados, el cierre de numerosos establecimientos industriales y las reacciones de los distintos actores sociales ante esos acontecimientos.

Asimismo, la moderación exigida por las circunstancias no impidió que en *Humor* se hicieran referencias al pasado inmediato. Así, figuras paradigmáticas del gobierno depuesto en 1976, como Isabel Martínez o José López Rega, que *Chaupinela* abordó satíricamente antes del golpe con funestos resultados para su continuidad editorial, eran ahora retomadas en *Humor*.²²³ Como lo muestran algunas publicaciones de los grupos editoriales oficialistas, las expresiones críticas al peronismo eran permitidas por la junta en tanto coincidían con la fundamentación del golpe de estado.²²⁴

Pero *Humor* contiene otro tipo de apreciaciones sobre el periodo que guardan relación con las avanzadas en los editoriales de *Chaupinela* en años anteriores. Una nota publicada a mediados de 1980, escrita por Amelita Arias,²²⁵ hizo un recuento irónico de la movilización social y del discurso militante en auge hasta la primera mitad de la década precedente. Su autora, Amelita Arias, autodefinida como parte de la generación joven durante esa etapa, describe de este modo el sujeto de su crítica:

²²⁰ Declaraciones del ministro de economía, José Alfredo Martínez de Hoz, en *Extra*, año XV, n° 174, diciembre de 1979, p. 26. El concepto de “privatización de la vida cotidiana en O’ Donnell, “Democracia en Argentina...”, p. 20.

²²¹ Landi, Oscar, “El lugar del lector”, p. 49. En Rivera y Romano, op. cit., pp. 45-56.

²²² Ver Burkart, “Hum@: el surgimiento...”, cap. 3, puntos 2 y 3.; Matallana, Andrea, op. cit.

²²³ Pero cuando la referencia implica una religación con la coyuntura sufrió la coerción censora, como sucede con el número 7, cuando López Rega aparece bajo el vestido de la reina de España, sugiriendo que la visita de los reyes españoles a Argentina podía encubrir el retorno del ex ministro. *Humor*, diciembre de 1978, tapa.

²²⁴ Por ejemplo, la publicación especial de Editorial Atlántida, *Hechos y personajes de una época trágica. Las grandes investigaciones de Somos*, publicada en 1977 y centrada en el análisis de los gobiernos de Héctor Cámpora y Isabel Perón.

²²⁵ Arias, Amelita, “La generación nostálgica”, en *Humor*, n° 40, agosto de 1980, pp.47-9.

“Viejos frequentadores de la calle Corrientes, arreglamundos de café, politizados, artistas plásticos y teatrales, literatos comprometidos, cantores de protesta, barbados y anteojudos, portadores de infaltables agendas y libros abstrusos, estudiantes eternos de carreras humanísticas. He aquí una parte de la fauna que conformó la juventud clase media [sic] de los fines del sesenta”²²⁶

La esencia de su comportamiento es la impostura, la adscripción a las modas del momento, en este caso la del “compromiso” político y social y el hippismo; según escribe Arias, es una generación “mayoritaria, a la que le sobraba tiempo –guita-, que se tomó cada una de esas ‘ondas’ como tales, como **ondas**”.²²⁷ Aun cuando discrimina entre quienes siguieron las tendencias del momento y quienes “se tomaron cualquiera de esas actitudes en serio”, la distinción de ambos grupos respecto a un tercero, el de los que “no estaban en nada”, es taxativa. Un clima social admitido como mayoritario se traduce en un momento de inautenticidad ociosa –salvo para unos pocos convencidos-. La autora, sobre la nostalgia por ese tiempo ilusorio antepone la ética del esfuerzo en el desempeño personal y profesional como forma de trascendencia:

“Pero el culto al pasado inmediato no lo practica todo el mundo sino aquellos que fueron o se creyeron la juventud dorada de los sesenta. Los otros, los que tenían vocación de mediocres, curiosamente, son los que siguen adelante con sus proyectos, mal que bien, pese a las protestas y a los múltiples, tremendos y casi infranqueables desengaños.”²²⁸

La actitud melancólica aparece entonces para Arias como una forma de negar la irremediable madurez de aquellos jóvenes de años pasados. En este sentido, la asunción de la “realidad de las cosas” supone una clave individual-generacional de apropiación de una historia compuesta de actualidades o modas sucesivas, frente a las cuales debe prevalecer la escala valorativa centrada en los principios recién mencionados. Este balance crítico del activismo militante juvenil, en tanto se realizó en pleno transcurso de una dictadura orientada a suprimir cualquier referencia por fuera del discurso

²²⁶ Ídem, op. cit., p. 47. Las citas que siguen son tomadas del mismo texto.

²²⁷ Negritas de la autora.

²²⁸ Ídem, op. cit.

demonizador de la “subversión”, fue no obstante posible en el contexto del periodo de alegada “apertura política”.

Pese a que comenzaron a aparecer en *Humor* alusiones veladas de los lectores a cuestiones públicas (políticas) –según veremos por ejemplo en los dos casos puntuales de la Genocidio judío y la historieta del Eustaquio-, el artículo en cuestión careció de un correlato traducido en cartas de lectores, favorable u opuesto a las opiniones de la autora. Cuando estos debatieron sobre la juventud no se refirieron a generaciones pasadas sino a la de su presente y en torno a los supuestos efectos que la mediocridad cultural y el consumismo provocarían en ella.²²⁹

Registros de otros campos como el periodístico o el literario, en la misma época, expusieron la efervescencia militante previa al golpe, en paralelo con las discusiones desatadas en ámbitos del exilio político respecto al fracaso de la vía revolucionaria. Importa en este sentido señalar que Arias reconoce en la introducción a su artículo haberse inspirado en la novela de Jorge Asís, *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, para su evocación generacional. En la obra de Asís se rescata la terminología y prácticas de la nueva izquierda, presente en algunos de sus personajes, ex militantes pertenecientes a las clases medias que transitan la dictadura –el tiempo del relato pretende ser coetáneo al de su autor-, pero pasados por el tamiz de un distanciamiento irónico que vuelve extraños esos términos, los ridiculiza y los vuelve evidencia de un engaño del que fueron objeto.²³⁰ Beatriz Sarlo explica el éxito de la novela porque propone un pacto mimético. Este se ve reflejado en el muto reconocimiento entre el lector, el novelista y los personajes al evocar las biografías sociales compartidas de la pequeña burguesía y sus experiencias de emancipación cultural, política y sexual agitadas a partir de los años 60.²³¹ La nota de Arias retoma el argumento de la obra de Asís, desplegándolo en un par de ejemplos anecdóticos en los que el seguimiento de la “moda” es la expresión colectiva del consignismo inconstante de personajes de la misma extracción social que los personajes literarios.

La celebridad de Asís -cuya novela era *best seller*-, afianzada por la publicación de notas en el diario *Clarín*, resultó era una referencia nada desdeñable para *Humor* y

²²⁹ A partir de una nota de Alejandro Dolina, “La amenaza del jean” (*Humor*, número 9 de febrero de 1979), se genera un debate en “Quemá esas cartas” sobre los jóvenes, sus costumbres, gustos y consumos en los términos señalados. Ver *Humor*, números 10 y 11 de marzo y abril de 1979, respectivamente.

²³⁰ Asís, Jorge, *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, Buenos Aires, Sudamericana, 1981; ver el análisis de Maristany, José, *Narraciones peligrosas*, Buenos Aires, Biblos, 1999, cap. V, si bien no suscribimos la asimilación de esta novela al discurso oficial, sugerida en este libro.

²³¹ Sarlo, Beatriz, “Política, ideología y figuración literaria”, en VV.AA., *Ficción y política...*, p. 50.

explica en parte la receptividad de la revista a sus planteos, al menos durante un tiempo.²³²

Un año antes del texto de Arias, se publicaba en el diario citado un artículo de María Elena Walsh, “Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes”, en el que la autora mixturó una dura denuncia del autoritarismo, la censura y la mediocridad cultural con el acuerdo a lo actuado por las fuerzas armadas en la “guerra contra la subversión”.²³³ A pocos meses de haberse difundido, fue elegida para ser entrevistada por *Humor*, en parte con la intención de que se explye sobre sus contenidos. Esto habla de un consenso implícito de la revista con la autora sobre algunos valores básicos antagónicos con los de la “cultural oficial”.²³⁴

El comienzo del debate sobre “los 70”, todavía en plena dictadura, se instala como parte de un clima de época. Para Jorge Lafforgue, 1980 se había configurado como un año de ruptura, en el que el fenómeno del gran éxito de la novela de Asís, “clausuró el periodo de debate subterráneo, sacando a la luz el interés de un público vasto por los temas nacionales”.²³⁵ Ese quiebre estimuló la interrogación por las razones de lo acontecido en el pasado reciente, que la dictadura había pretendido concluir.

²³² En el mismo número de *Humor* de la nota de Arias se publica la transcripción parcial de la ya citada “sobremesa redonda” sobre la mediocridad en Argentina. En ella interviene Asís -presentado doblemente como Jorge Asís/Oberdán Rocamora-, junto a una escritora como Aida Bortnik pero también al locutor Enrique Mancini y un publicitario. Ver Garayoa, Jorge y Gabriel Czernichowsky, “La mediocridad es algo serio”, etc.

²³³ Walsh, María Elena, op. cit., originalmente publicado en *Clarín* el 16 de agosto de 1979; una edición que incluye el artículo entre otros textos en ídem, *Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993, pp. 13-8.

²³⁴ *Humor*, n° 24, diciembre de 1979, pp. 44-8. Entrevista de Mona Moncalvillo. Walsh, quien había escrito a la revista elogiando sus contenidos, fue también entrevistada en *Hurra*, en el número 5 de diciembre de 1980 y colaboró esporádicamente con notas en *Humor*, como “Sepa por qué usted es machista”, en el n° 41, agosto de 1980, p. 21. En el acápite de esta nota, un comentario de la revista destaca que “Desde aquel reportaje que le hicimos –y a pesar de nuestra impenitente posición machista- nos sentimos medio amigotes de María Elena Walsh. Siempre sin vernos. Hasta que hace poco concretamos un encuentro.” Op. cit.

²³⁵ Lafforgue, Jorge, “La narrativa argentina (estos diez años: 1975-1984)”, p. 153. Citado en Sosnowski, Saúl, *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, citado por José Maristany en *Narraciones peligrosas*, etc., p. 139. Fuera del presunto abrigo brindado por la cualidad oblicua de la sátira o la ficción, es ilustrativo mencionar una revista no partidista pero orientada por una visión peronista “clásica”, alejada de la ortodoxia como de los sentidos atribuidos a la izquierda peronista de los 70, como es *Línea*, aparecida en el mismo año que la nota de *Humor*. Dirigida por José María Rosa y opositora a la dictadura, aborda su número inicial con una nota sobre la despolitización de la juventud, donde también se aborda la cuestión de la “mediocridad” cultural reinante. En ella se afirma que la carencia de formación en “los auténticos valores de la comunidad” contribuyó en el pasado a que la juventud viera llenado su vacío de modelos a imitar apelando a “la subversión con los ‘ídolos internacionalistas’”. El presente requería, ante la promoción del consumismo y el descrédito en el activismo político operados por el régimen, un retorno de los jóvenes a aquellos “auténticos valores de la nacionalidad argentina”. “La despolitización por la idiotización”, sin mención de autor, *Línea*, año 1, n° 1, junio de 1980, pp. 43-44. Las citas proceden de este texto.

Elucubraciones como las de Amelita Arias, relacionadas con las posturas exotizantes de las militancias políticas, pero también del discurso “subversivista” de la dictadura, respondieron a un cauto debate público, crítico no solo del presente opresivo, sino también del “caos” previo a él. Así como Sarlo, Alvarado y Rocco-Cuzzi detectaron una “demanda de ficción” en públicos específicos en correspondencia con determinados momentos históricos, *Humor* pudo responder esa avidez de un lectorado cuya base heterogénea incluía a los desafectos a la conflictividad política previa al golpe (aquellos que “no estaban en nada”) pero que, con los atisbos de crisis del régimen militar, estaba atentos a la eclosión de los “temas nacionales” en la escena pública.

La militarización de la lucha política y la represión de la dictadura habían redefinido una enunciación intermedia, un carril por el que se colaban en el caso de *Humor* el autorreferencialismo costumbrista de las clases medias, el criticismo gubernamental del humor político, -con sus herencias e innovaciones estilísticas-, y los reclamos más o menos explícitos respecto a la política económica y el estado del campo cultural. Este posicionamiento, apolítico respecto al activismo partidario-militante pero comprometido –desde *Chaupinela* pero también desde *Satiricón*- con sus pregonados valores de defensa del disenso y la libre expresión, supo concitar el interés masivo de un lectorado en disponibilidad. Además de sectores culturales, según hemos visto, actores como el movimiento de derechos humanos, igualmente desprovisto de una caracterización política de su lucha en esos años,²³⁶ confluyeron hacia 1980 con *Humor* en una suerte de comunidad ideológica amplia que permitió establecer contactos y relaciones.²³⁷

Dos vías ayudan a explicar la trascendencia de *Humor*: la publicación de una revista de humor e historietas (masiva),²³⁸ imaginada para un nicho de mercado preexistente y escaso de ofertas de ese tipo, y la puesta en situación de los valores del proyecto editorial en la coyuntura, que fue tiñendo la propuesta inicial y ajustando el “contrato de lectura” de la revista. La primera remarca la perspicacia de los creadores de

²³⁶ Ver Gorini, op. cit.

²³⁷ En 1980 se le otorga el premio Nobel de derechos humanos a Adolfo Pérez Esquivel y aparece en la portada de *Humor*, cuando pocos medios destacaron la noticia. La caricatura de tapa satiriza al escritor Jorge Luis Borges, frustrado candidato al Nobel de literatura en varias ocasiones, probablemente por su apoyo al régimen militar. Su caricatura lo muestra con una careta de Pérez Esquivel en la mano, para evidenciar lo sugerido por la leyenda que acompaña el dibujo y su posible solución: “El premio Nobel: ¡misión imposible!”. De este modo oblicuo fue destacado el galardón al dirigente del Servicio Paz y Justicia. Ver *Humor* n°45, octubre de 1980.

²³⁸ Esta masivización buscada y conseguida por *Humor* no pierde su referente fundamental, las clases medias urbanas; establecemos al respecto un matiz clasista respecto a la interpretación “masivista” presente en la tesis citada de Mara Burkart, la que por lo demás compartimos.

Humor al ofrecer un producto deseable (y así asegurarse su subsistencia material); mientras que la segunda indica su defensa de determinadas concepciones, desde *Satiricón* en adelante, y su perspicacia para leer la coyuntura al desplegarlas y encontrar acompañamiento de los lectores.

La publicidad como índice

La pauta publicitaria permite percibir tanto el tipo de anunciantes, como las expectativas que estos tienen con respecto a la difusión de los productos ofrecidos de acuerdo a la idiosincrasia del medio soporte y del modelo ideal de lector propuesto por los contenidos y formatos que presenta. El anunciante anuncia en un medio que le asegure llegar al espectro de consumidores al que destina su producto. A partir de esa premisa, autores ya mencionados como Alejandro Eujanian, Eduardo Romano y Beatriz Sarlo vinculan publicaciones masivas como el folletín, *magazines* como *Caras* y *Caretas* y revistas humorísticas como *Rico Tipo* con determinados sectores sociales que conformarían su lectorado preferente.²³⁹

Mencionaremos algunos casos relevantes que informan tanto la relación de Humor con consumos “modernos” y juveniles, como su adaptación innovadora en términos de difusión –que revela el oficio publicitario de sus editores-

Con respecto a la identificación de los anunciantes, un relevamiento progresivo de los números de *Humor* durante el periodo abordado indica dos características:

- Un relativo arrastre inicial del perfil publicitario registrado en publicaciones anteriores (el caso de *Chaupinela*). En efecto, ya en *Chaupinela* se percibe la presencia de la temática de entretenimientos e indumentaria relacionada con el esparcimiento y el consumo juvenil.
- La preeminencia, en los primeros años, de una pauta acotada pero en ascenso, orientada en lo fundamental a los consumos juveniles y el esparcimiento. Se cuentan en ese sentido avisos de pequeño a mediano formato –hasta un tercio de página- de locales gastronómicos, tiendas de ropa y *cafés concerts*. Con el correr de los

²³⁹ Eujanian, op. cit., pp. 99-104; Romano, Eduardo, “Inserción de ‘Juan Mondiola’ en la etapa inicial de *Rico Tipo*”, pp. 205-6, para la revista *Rico Tipo*; en Ford, Rivera y Romano, op. cit., pp. 197-217; Sarlo, *El imperio...*, pp. 71-6.

números, se incorporan avisos de mayor tamaño, tanto de los rubros mencionados como de promoción de espectáculos teatrales, musicales, lanzamientos discográficos, indumentaria informal y pequeñas tiendas del ramo. Posteriormente, se agrega una sección denominada “Los agrupados de *Humor*”, que como su nombre indica combina avisos en una única sección, al modo de otras revistas, entre las cuales dentro del campo humorístico se encuentra *Hortensia*.²⁴⁰ De este modo y sumando pequeños anunciantes, *Humor* complementa sus magros pero crecientes ingresos de ventas en los quioscos. Al punto que pronto el incremento de la pauta lleva a destinar a un integrante de la revista a ocuparse de esa tarea.

Como parte de su discurso reflexivo sobre sí misma, *Humor* asume explícitamente, a diferencia de otras publicaciones humorísticas o “serias”, la importancia de la publicidad para su existencia y vuelve al tema ocasión de comentarios periódicos, en los que se percibe la influencia del *métier* profesional de sus responsables. La sección “Nada se pierde” alberga con frecuencia críticas a las formas de difusión publicitaria de otros productos, pero también observaciones que indican el tipo de relación establecida por *Humor* con sus anunciantes.²⁴¹

Aunque los primeros números registraron una escasa pauta, para mediados de 1979, momento del primer aniversario de la revista, ya se publican algunos avisos destacados a página completa. Un ejemplo importante por la continuidad de su presencia en *Humor* es la pauta de radio Del Plata.

Esta emisora, que junto con la FM de Radio Rivadavia había aparecido en 1975, además de transmitir en amplitud modulada, fue una de las impulsoras de la radiodifusión comercial de frecuencia modulada, de notable expansión en la década siguiente.²⁴² Es significativa que esta radio elija publicitar en *Humor*, más aun cuando las emisoras FM eran una novedad localizada en los grandes centros urbanos, con

²⁴⁰ Una sucinta valoración de la relación entre humor y publicidad en *Hortensia*, en Burkart, “Hum®: el surgimiento...”, p. 63.

²⁴¹ Dejamos sin desarrollar el punto por cuanto no corresponde a nuestros objetivos para este trabajo. Basta señalar, por ejemplo, que en el número 41, de agosto de 1980, hay en la página 4 un comentario sobre el fraude en la imitación de marcas reconocidas; en la página 6, aparece la nota “En ‘La Aurora’ nos tratan bien”, donde la revista destaca las bondades de dicho establecimiento gastronómico - explicitando que a menudo la pauta implicaba un “beneficio” adicional al monetario- y anticipa el aviso publicado en la página 75 de la revista.

²⁴² Ver Ulanovsky, Carlos, Marta Merkin, Juan José Panno y Gabriela Tijman, *Días de radio (1960-1985)*, Buenos Aires, Emecé, 2004, pp. 150-1 y ss. En estas páginas se desarrolla sucintamente la crónica del surgimiento y la expansión de las radios de frecuencia modulada.

Buenos Aires como epicentro. Su proyección estuvo desde un principio orientada al predominio de la programación musical –por la mejora en la calidad de la emisión respecto a las radios de amplitud modulada, asociadas por otra parte a lo informativo- y a una audiencia joven. Justamente, el diseño gráfico de su pauta publicitaria en la revista sugiere esa orientación por intentar una versión escasamente formal y a su modo surrealista de los efectos de la emisión radiofónica sobre el sujeto.²⁴³

Todo anuncio propone un consumo, difunde, encuentra constituida o impone una mitología que convoca al lector, pero lo hace intentando hablar de él.²⁴⁴ En este caso, la escena formulada en el aviso aparece organizada alrededor del logo de la emisora como marca identificable. El goce estético del protagonista del aviso con la radio aparece metaforizado por su “subida” al relumbrante logo icónico de la empresa y por el desencadenamiento de sensaciones que le produce ese movimiento, mostrado bajo la forma de variadas imágenes entre oníricas e imaginativas. Del Plata asegura entretenimiento, pero va más allá y promete una experiencia única, de ensueño, para el radioescucha. Quizá por el hecho de no poder representar el sonido más que por medio de la gráfica, la explosión imagética alrededor del personaje sugiere el “vuelo de la imaginación” permitido por la calidad de la emisión estereofónica y de su programación. Desmesura que parece evocar el paso del blanco y negro al color en la televisión, ocurrido dos años antes en ocasión del mundial de fútbol.

La metáfora –y el mito- es tecnológica y delinea un oyente con gustos “modernos” en materia musical y acceso a la infraestructura adecuada para aprovechar una audición en estéreo, relativamente joven y ubicado por su capacidad socioeconómica entre las clases medias y altas.

²⁴³ Creación de Enrique Breccia, otro caso de dibujante e historietista que incursionó en el ámbito publicitario. Hijo de Alberto Breccia, publica sus cómics en Ediciones de la Urraca a través de las revistas *Hurra* y *Superhumor*. Otro caso similar es el de Caloi, ilustrador en *Humor* de avisos de la casa de revestimientos “La europea”. Tomada de *Humor*, n° 42, septiembre de 1980, contraportada. Presentamos el aviso en blanco y negro, aunque su publicación original es en colores.

²⁴⁴ Sarlo, *El imperio...*, etc., p. 71.



Publicidad de radio Del Plata en *Humor*

Más allá del *marketing* empresarial, Del Plata como anunciante se liga con *Humor* en el plano de la modernización mediática; cabe hipotetizar que la imbricación entre un medio y otro potenció el perfil de la revista como receptáculo de alternativas de consumo “modernas” afines a las clases poseedoras. Lo musical jugó un papel concomitante en esa vinculación, en la medida en que las radios FM se constituyeron en promotoras de los estilos contemporáneos como el pop, el rock y la música disco –en sus distintas variantes-, de creciente presencia publicitaria en *Humor* mediante otros avisos de disquerías, recitales y lanzamientos discográficos. Posteriormente, y con la incorporación de Gloria Guerrero la revista publicó algunas notas sobre dichos estilos y, más adelante, una sección completa dedicada el tema, mostrando su adecuación a una demanda visible desde el comienzo de la revista. Publicaciones contemporáneas especializadas en la “cultura juvenil” de Ediciones de la Urraca (*Rock Superstar*, *Hurra*) sugieren, por lo demás, nexos comunes con el proyecto editorial de *Humor* y permiten hipotetizar algún grado de superposición de públicos lectores.

Pero también la publicidad vincula inicialmente a la revista con otros discursos novedosos, en apogeo en los años 70, los de las “disciplinas alternativas” como la parapsicología, la astrología, o el estudio del fenómeno ovni, de controvertido bagaje

científico y carentes de prestigio en la cultura y la prensa establecidas.²⁴⁵ Esta relación se establece a través de *Cuarta Dimensión*,²⁴⁶ revista dirigida por el actor e investigador Fabio Zerpa y centrada en los ovnis y los fenómenos paranormales. En ella las publicaciones de Ediciones de la Urraca tuvieron difusión mediante avisos gráficos adaptados a la orientación temática de la de Zerpa, pero sin dejar de lado el estilo propio de *Humor* en su confección.²⁴⁷



Aviso de *Humor* en *Cuarta Dimensión*

Pero no solo *Humor*, sino gran parte de los productos de Ediciones de la Urraca encuentran espacio en *Cuarta Dimensión*, tanto del segmento “cultural juvenil” (*Rock Superestar*) como del de la literatura fantástica (*El Péndulo*). Aparecen en aquella avisos a página completa que buscan explotar la posible afinidad del público lector de la revista de Zerpa con los contenidos (igualmente carentes de prestigio cultural y afines, especialmente en el caso de la literatura fantástica) de las revistas de de la Urraca.²⁴⁸

Debe verse en la estrecha vinculación de la editora de *Cuarta Dimensión*, Cielosur, la razón fundamental de esa exposición inusitada de *Humor*. Cielosur

²⁴⁵ Sergio Pujol registra que para 1978 un libro como *Las respuestas de los dioses*, del suizo Erich Von Däniken dedicado a la influencia extraterrestre en las culturas precolombinas, era un éxito de ventas. Al mismo tiempo, se estrenaba en los cines argentinos el filme “Encuentros cercanos del tercer tipo”, dirigido por Steven Spielberg. Pujol, Sergio, *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*, Buenos Aires, Booket, 2007, p. 106.

²⁴⁶ Publicada entre 1973 y 1991 por Editorial Cielosur. Como dato de interés, en esta revista Rep (Miguel Repiso), a fines de la década del 70 novel colaborador de *Humor*, había publicado algunos de sus primeros chistes.

²⁴⁷ *Cuarta Dimensión*, n° 69, sin fecha [circa octubre de 1979], p. 47.

²⁴⁸ Aviso de *Rock Superestar*, en *Cuarta Dimensión* n° 62 [circa marzo de 1979], p. 5; el de *El Péndulo*, que anuncia su aparición, en *Cuarta Dimensión* n° 69, op. cit., p. 51.

guardaba relación con esta última, dado que había financiado en parte su lanzamiento y aseguraba a través de su cadena de distribución su alcance nacional. Otro nexos radica en que publicaba revistas de historietas y lanzó en agosto de 1978 una nueva versión de la humorística *Rico Tipo*, en la que –una vez más–, aparecen colaborando numerosos integrantes de la nómina de *Humor*.

Pero *Cuarta Dimensión* no obtuvo reciprocidad, dado que no encontramos en la revista de Cascioli avisos de la de Zerpa. Incluso, por fuera de la relación comercial establecida a través de los avisos, es posible afirmar que *Humor* no tomó demasiado en serio los esfuerzos de *Cuarta Dimensión* para difundir la temática extraterrestre. Miembros del staff directivo de *Humor* como Aquiles Fabregat, dedicaron su serie de notas en los primeros números de la revista a cuestionar la proliferación de una panoplia de astrólogos, adivinos, magos y estudiosos del fenómeno ovni. Basándonos en sus notas, en otras similares y en muestras de humor gráfico sobre el mismo tema, podemos concluir que, para *Humor*, una revista como *Cuarta Dimensión* formaba parte de las manifestaciones del conocimiento especulativo (opuesto al científico), propensas al sensacionalismo mistificador. En general, la temática fue tratada por *Humor* con un tono decididamente sarcástico, lo que no pareció impedir que colocara publicidad donde le conviniera –con todo pragmatismo–.²⁴⁹

Pese a las referencias descalificadoras de los fenómenos paranormales reiteradas en la revista, en una oportunidad la institución presidida por Zerpa le dirigió correspondencia para promocionar sus actividades. La respuesta de *Humor* confirma el estatus que le merece el origen de esa comunicación, pues señala que los remitentes se equivocaron de revista al enviarles información.²⁵⁰ Gesto de rechazo que marca la exclusión absoluta del discurso de la revista de Zerpa, salvo como objeto de ridiculización y como soporte para la presencia publicitaria de *Humor* en *Cuarta Dimensión*.

²⁴⁹ Fabregat, Aquiles, “El que no ve un OVNI es un Holandés”, en *Humor* n° 4, septiembre de 1978, pp. 40-1. En esta nota, el autor asevera a propósito de *Cuarta Dimensión*, que gran parte de los testigos de avistamientos de OVNI son lectores de literatura sobre el tema, por lo que “cuanto más se lee de ovniología, más posibilidades se tienen de enfrentarse a cosas que vuelan a velocidades imposibles, trazan ángulos absurdos, se detienen como los picaflores y expelen luces cegadoras de todos los colores”. Otros ejemplos: Viuti (Roberto López), “Los ovni de Viuti”, *Humor* n° 7, op. cit., p. 12-3; Sanzol, Jorge, “Rey tres camello, jaque”, *Humor* n° 8, op. cit., p. 31. La nota sin firma “Objetos Varios Naturalmente Inflados. ¡Pónganse de acuerdo, che!”, se aplica a cuestionar con ironía la veracidad del fenómeno OVNI. Ver *Humor* n° 37, op. cit., p. 43, con chiste alusivo de Crist al pie.

²⁵⁰ “¿No se habrán equivocado de revista?”, es todo lo que *Humor* señala respecto a la oferta de cursos de ONIFE, la institución regentada por Zerpa. Ver *Humor* n° 29, op. cit., p. 12. El que haya acusado recibo de esa correspondencia en términos tan contundentes, en vez de ignorarla, permite afirmar su rechazo taxativo a cualquier relación con dicha institución.

No obstante, otro emprendimiento editorial deudor de los “saberes alternativos” y la nueva espiritualidad como *Mutantia*,²⁵¹ fue acogido favorablemente por *Humor*. Creada por Miguel Grinberg, autor, editor y publicitario, colaborador esporádico del medio de Cascioli, la revista *Mutantia* abrevó en las corrientes culturales “alternativas” de los años 60. La sofisticación intelectual de la revista y el carácter independiente de la edición –y quizás una posición compartida de moderación ante el clima de radicalización política y politización cultural anteriores al golpe-, aseguraron una acogida atenta por parte de la revista.²⁵²

De todos modos, la ubicuidad publicitaria de *Humor* en una “publicación sobre platos voladores” permite advertir su habilidad para promocionarse ante distintos circuitos de consumo. Lo que habla, en definitiva, de estrategias comerciales orientadas a captar públicos con intereses diversos y en principio hasta chocantes con los contenidos propugnados por la revista. Similar objetivo “masificador” impulsó la colocación de carteles publicitarios de la revista en una ruta nacional durante 1980, mediante acuerdo con la agencia Ciriello y Cia. Esta pauta inusitada para una revista humorística fue difundida en las páginas de *Humor* con la intención de estimular a sus lectores a comprobar los resultados del experimento.²⁵³

A dos años de su aparición, el aumento de ventas coexistía con el incremento de la pauta publicitaria, hecho que no pasó inadvertido para su público lector. Tal progresión trajo algunos reparos por parte de lectores y fue objeto de dos declaraciones que encabezaron con intención editorial explícita la sección “Nada se pierde” que abre la revista.²⁵⁴ Puesta a justificarse, la revista reaccionó argumentando sobre las necesidades financieras de una editorial autónoma y descartando que esa concesión implicaría una renuncia a principios éticos. Según *Humor*, los ingresos recabados podrían servir para mejorar las condiciones de producción de la revista, “pagando más las mejores colaboraciones, aumentando páginas, elevando el nivel de la impresión.”²⁵⁵

²⁵¹ Sobre la línea ideológica de *Mutantia*, ver Catz, Fernando, “*Mutantia*, refugio para crear otros lenguajes”, en *Zigurat*, año 7, n° 6, noviembre de 2006, pp. 107-112. Comentarios elogiosos de *Humor* sobre *Mutantia* y Grinberg, en acápite a la nota de este autor, “Los violadores de la cultura”, *Humor* n°35, mayo de 1980, p. 32; un aviso de presentación de *Mutantia* en *Humor* n° 34, mayo de 1980, p. 11.

²⁵² Compárese con la interpretación de Catz, op. cit., pp. 108-9.

²⁵³ Ver aviso en *Humor* n° 41, agosto de 1980, p. 86. Otro recurso de diversificación publicitaria de *Humor* fue por el mismo periodo la publicación regular de avisos sobre sus ediciones en algunos matutinos como *Clarín*, que por no tematizarse en la revista no analizamos en esta oportunidad.

²⁵⁴ “La publicidad, ustedes y nosotros”, *Humor* n° 36, junio de 1980, p. 3 y “Estamos pegando el estirón pero no vamos a cambiar la voz”, *Humor* n° 43, septiembre de 1980, p. 3.

²⁵⁵ “Estamos...”, cit.

Esta asunción es presentada, por lo tanto, como un imperativo fáctico que no se contradice con los valores propugnados por la revista:

“Para finalizar: vamos a seguir recibiendo publicidad, siempre que no se dé de narices con nuestras convicciones.”²⁵⁶

Por fuera de la comicidad, *Humor* en su faz “seria” se asume como un producto comercial y articula sus estrategias expansivas de las ventas con las declaraciones remitentes a los principios originarios de su proyecto editorial, dando cuenta de su relación, simultánea y no siempre coincidente, con los que considera dos actores fundamentales del mercado: sus lectores y sus anunciantes.

Humor tiende a erigir, desde el punto de vista de su pauta publicitaria, un modelo de lector-consumidor con acceso a bienes culturales “de calidad” y los últimos adelantos tecnológicos relacionados con el confort. Este criterio halló su marco dentro del gusto modernizado adquirido por las clases medias urbanas, fueran prendas de moda, espectáculos, artefactos “de punta” o novedades discográficas. Pero tampoco desdeñó dirigirse a un público amplio e indiferenciado, cuando lo creyó oportuno. *Humor* supo con astucia promocionarse de distintas maneras y para eso aprovechó las posibilidades ofrecidas por distintos soportes y por los contactos institucionales disponibles.

Ventas y precio de la revista

En la caracterización del público lector de *Humor* no debe perderse de vista el número de ejemplares vendidos. La fluctuación de la cantidad distribuida habla de la difusión de la revista ante su público potencial. Público aumentado por la eventual extensión de la lectura de cada ejemplar a otros interesados –por ejemplo, al grupo familiar del comprador-.²⁵⁷ Es un factor que interactúa de modo directo con otros elementos de visualización de los consumos culturales de los medios, como la pauta publicitaria, en tanto informa de manera regular el éxito o el decaimiento del interés del público en el proyecto editorial.

²⁵⁶ “La publicidad...”, cit.

²⁵⁷ Por ejemplo, carta de María Elena Togni, donde relata la lectura familiar de la revista. *Humor* n° 40, agosto de 1980, p. 16.

La revista *Humor*, en tal sentido, sigue una onda ascendente. Su edición inicial, lanzada en junio de 1978 y menor a 40.000 ejemplares, vende poco más de la mitad de su tirada.²⁵⁸ La cifra se mantuvo en estricta correlación con las ventas, de modo que es posible afirmar que en los primeros siete meses de la revista, correspondientes a la segunda mitad de 1978, *Humor* vendió cerca de la mitad de su edición. Para abril de 1979, la revista se volvió quincenal sin perder, pese a la erogación adicional que suponía para el lector, su adhesión en ascenso.²⁵⁹ Para fines de ese año se observa, en efecto, una progresión de las ventas: en diciembre de 1979 vende 36.784 ejemplares por número; para abril de año siguiente, anuncian desde la revista que la tirada se incrementa a 60.000 y se aumentan las páginas.²⁶⁰ En mayo de 1980 la cifra de ventas trepó a 75.663 ejemplares.²⁶¹ Para septiembre, una nota editorial consignó el progreso inusitado de la revista, al destacar la impresión de 120.000 ejemplares y la consolidación de la frecuencia quincenal.

Este escalonamiento creciente de *Humor* se produce durante una época de omnipresentes dificultades económicas para la industria cultural, en la que baja el consumo de revistas pero se multiplica la oferta de títulos.²⁶² Para mediados de 1980, los guarismos manejados por *Humor* hablan de una publicación de alcance masivo, con una tirada similar a la de algunos periódicos y distribución nacional.

Otro aspecto a tener en cuenta es el cotejo del precio de la revista con el de otros medios similares, con atención al poder adquisitivo necesario para adquirir un ejemplar de *Humor*. El número 1 de junio de 1978 tuvo un precio de \$ 1000, mientras que una publicación colega, la *MAD*,²⁶³ tuvo para ese mes como precio de tapa 750 pesos. La diferencia de precios puede entenderse a partir de la menor cantidad de páginas de las segunda y de la publicación de materiales adaptados de la versión original estadounidense –sin contar algunas colaboraciones locales, que incluían a miembros del

²⁵⁸ *Humor*, n° 43, septiembre de 1980, p. 3, cifra reiterada en Ulanovsky, Carlos, *Paren las rotativas*, Buenos Aires, Sudamericana 1997, p. 275. Andrea Matallana señala una venta de 22.478 ejemplares del número 1. En ídem, op. cit., p. 90. Los datos numéricos que siguen se extraen de esta obra. La tirada se asemejaba a la que había mantenido *Chaupinela* a lo largo de su existencia.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 93. El total del año 1978 suma 156.238 ejemplares vendidos, lo que supone un promedio por número de 22.300 por número considerados los siete primeros correspondientes a dicho periodo; el paso a una frecuencia quincenal se da desde el número 12, de abril de 1979.

²⁶⁰ *Humor*, n° 31, abril de 1980, p. 7.

²⁶¹ Para los números 24 y 35 de *Humor*. Matallana, op. cit., p. 93.

²⁶² Rivera y Romano, “Sobre maneras de leer y de pensar la prensa periódica”, p. 41, ídem, op. cit., pp. 11-44.

²⁶³ Versión argentina de la revista estadounidense, dirigida por Osvaldo Ripoll y aparecida en julio de 1977. En enero de 1978 a raíz de la publicación de una historieta juzgada por las autoridades militares ofensiva para la iglesia, sufrió el secuestro de su director.

staff de *Humor*-. Otras revistas de alcance masivo, como las deportivas *Goles* y *El Gráfico* y la de variedades *Siete Días*, oscilaron entre los 800 y los 1200 pesos, en pleno trajín del campeonato mundial de fútbol. Lo mismo en el caso de la revista de rock *Pelo*, cuyo precio en el quiosco llegó a los 800 pesos.²⁶⁴ Otro punto de coincidencia con estas revistas reside en la calidad gráfica: *Humor* con sus portadas a color, sus páginas de bajo gramaje e impresión en blanco y negro –con ocasionales *inserts* a color-, reunía las condiciones de una publicación de alta tirada y costo económico de edición. Es posible concluir que *Humor* desde sus condiciones de producción y subsiguiente precio buscó situarse en la franja de consumo de las revistas de aparición frecuente.

Por contraste, revistas de mayor sofisticación y calidad de impresión, dirigidas a públicos más acotados de ingresos superiores, como la orientada a temas culturales y filo-oficialista *Pájaro de Fuego* o la revista masculina ilustrada *Status*, tuvieron un valor de 2000 pesos.²⁶⁵

Por último, los diarios, como *Clarín*, *La Nación* y *Diario Popular*, se ubicaron lejos de los valores mencionados, en un promedio de 150 pesos por ejemplar.

Estableciendo una relación proporcional y considerando que el salario mínimo vital y móvil promedio para 1978 de un trabajador industrial era de 47.500 pesos, la compra de una revista como *Humor* suponía el desembolso mensual de poco más del 2 % del monto, una incidencia moderada respecto al ingreso básico.²⁶⁶ Para septiembre de 1980, el precio sería de 5000 respecto a un salario mínimo de 313.000 pesos, con lo que se advierte el rezago del precio de la revista respecto a la multiplicación del monto remunerativo merced a la escalada inflacionaria, para el que la compra unitaria de *Humor* reduce su incidencia en el porcentaje salarial a 1,6 %; si bien la frecuencia bimensual de la revista lleva de hecho a que se duplique el costo y por ende el

²⁶⁴ Las dos primeras muy similares, *Goles* era propiedad de Editorial Julio Korn y dejó de aparecer a principios de la década siguiente, con un breve retorno en la década de los 90; *El Gráfico*, editada por Atlántida, apareció en 1919 y sigue publicándose hasta la actualidad. Números relevados: *Goles*, el 1533 del 6 de junio de 1978 y *El Gráfico*, el 3066 del 13 de junio de 1978. *Siete Días* comenzó a aparecer en Número relevado: 575, del 22 al 28 de junio de 1978, con un precio de 850 pesos. *Pelo* había surgido en 1970 y fue dirigida por Osvaldo Daniel Ripoll –también editor de *Mad*-. Número relevado, 96, de mayo de 1978.

²⁶⁵ *Pájaro de Fuego* fue dirigida por Carlos Garramuño y editada por Cronomundo de 1977 a 1982; *Status*, dirigida por Miguel Brascó, antiguo colaborador de *Tía Vicenta*, *Cuatro Patas* y *Primera Plana*, era propiedad de Editorial Status. Los números consultados corresponden a julio de 1978, n° 6 y n° 10, julio de 1978, respectivamente.

²⁶⁶ CEPAL, *Estadísticas económicas de corto plazo de la Argentina. Precios, salarios y empleo*. Documentos de trabajo N° 5, junio de 1983, p. 115. Versión en línea: <http://www.cepal.cl/cgi-bin/getProd.asp?xml=/argentina/noticias/documentosdetrabajo/4/22504/P22504.xml&xsl=/argentina/tpl/p38f.xsl&base=/argentina/tpl/top-bottom.xslt> Consultado en enero de 2009.

mencionado porcentaje.²⁶⁷ Con independencia de las oscilaciones de los precios, es constatable que el costo de compra de la revista, similar en promedio al de otras publicaciones de consumo masivo, no sería un ítem determinante en la elección del consumidor habitual de revistas.

Como pudo verse, factores como las ventas y el precio desmienten cualquier propensión de la revista a la exclusividad y por ende a la segregación de acuerdo a la capacidad de consumo. Demuestran, por el contrario, que *Humor* siguió el patrón propio de las publicaciones masivas. Su distinción dentro de la industria cultural corrió por otros carriles.

La presencia del lector: la sección de correspondencia

Las secciones de correspondencia aparecen casi en paralelo con el desarrollo de la prensa moderna en Occidente. Esta, en gran medida, es consecuencia no solo de la generalización de las relaciones sociales capitalistas, sino también de la consolidación de la subjetividad burguesa en simultaneidad con su progresiva autonomización político-económica. Con la ampliación de los procesos de alfabetización –lectoescritura- en los centros urbanos, los miembros de esta clase social también adquieren medios para expresarse y de hacerlo, fundamentados en sus propias razones –adquieren “opinión”-, hecho que impulsó el tráfico epistolar privado y fomentó posteriormente formas de exposición pública de las misivas individuales. Para el siglo XVI, aparecieron periódicos como el *Athenian Mercury*, que establecieron las primeras secciones de lectores, en donde publicaron sus cartas y respondieron sus inquietudes.²⁶⁸

²⁶⁷ Además, su precio quedaba desfasado ante revistas como *El Gráfico*, que para el mismo mes siguiente costaba 6000 pesos. *Humor* n° 42, septiembre de 1980 y *El Gráfico*, n° 3180, 16 de septiembre de 1980. Por otra parte, si comparamos las cifras con el par salario mínimo-valor promedio de revistas a valores de mediados de 2009, podremos observar que la injerencia de los precios de las publicaciones periódicas avanzó en la actualidad. A razón de \$ 1400 pesos y de un promedio de 7 pesos por revista, se mantiene un porcentaje del 0,5 %, cifra reducida respecto a los valores de la década del 70.

²⁶⁸ El *Athenian Mercury* se publica en Londres de 1691 a 1697. Ver Berry, Helen B., *Gender, society, and print culture in late Stuart England*, Londres, Ashgate Publishing, 2003; Ford, Aníbal, “Literatura, crónica...”, p. 101. El planteo sobre la subjetividad burguesa se basa en Habermas, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona., Gustavo Gili, 1981.

A la distancia, la actividad epistolar de capas dominantes argentinas durante el periodo de la “organización nacional” del siglo XIX replica esa asunción subjetiva de las burguesías europeas. Junto a otros géneros conjugados en primera persona como la autobiografía, las memorias y los relatos de viajes, la correspondencia como patrimonio de los sectores letrados encuentra una de sus funciones, además del uso informativo, en la justificación de su actividad pública.²⁶⁹ Son sus cartas las publicadas y destacadas por los grandes periódicos, para los que la notoriedad de la firma justificaba su publicación y las volvía parte de su producción literaria cuando se trataba de autores reconocidos.

Sin embargo, esta utilización privilegiada de la capacidad escritural sería paulatinamente democratizada. La oleada inmigratoria de fines de siglo XIX fue consolidando la estructura de las grandes ciudades y fue objeto de control social por parte del estado para regularla y formar a partir de ella una “nacionalidad” homogénea. Así, la ley 1420, promotora de una educación generalizada, laica y gratuita, preparó desde 1884 las bases para la formación de amplias capas de lectoescritores y democratizó de hecho un atributo antes reservado a la élite metropolitana.²⁷⁰ Pero también conformó un nuevo público masivo, base de la expansión de la industria editorial y la profesionalización de los escritores, así como de la aparición y actualización de distintos formatos de la prensa. Entre ellos, el folletín, los diarios modernos²⁷¹ partidarias y las revistas de actualidades.

Con la incorporación de las secciones de correspondencia, los medios de la prensa masiva respondieron en parte a la demanda de sus lectores de dar opinión y pronunciarse con relación a los contenidos que ofrecían. Esta apuesta implicó, junto con la posesión de herramientas escriturales para producir una carta, una disposición del individuo a sentirse facultado para difundir sus ideas a la luz pública. Es decir, de visualizar en su texto, como exteriorización de un autor sin un “gran nombre” (pertenencia de elite letrada),²⁷² una carta merecedora de publicación.

²⁶⁹ Rocco-Cuzzi, Renata y Mónica Tamborenea, “La carta contra el género. El epistolario de Macedonio Fernández”, p. 16. En *Lecturas críticas*, número 2, julio de 1984, pp. 16-21.

²⁷⁰ Sobre este punto, ver Eujanian, op. cit., especialmente pp. 17-21 y Sarlo, *El imperio...*

²⁷¹ Caracterizados por su autonomía de las adscripciones político-partidarias (frecuente en la prensa argentina anterior a 1880), la primacía de la noticia sobre el texto de opinión, la pretensión de objetividad, un destaque de la titulación, la inclusión habitual de caricaturas políticas, junto a la conformación de un cuerpo estable y profesionalizado de periodistas y la incorporación de innovaciones técnicas. Cf. Saitta, Silvia, *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, p. 38.

²⁷² Rocco-Cuzzi y Tamborenea, op. cit.

Un estudio sobre la revista *Sintonía* permite observar, para las primeras décadas del siglo XX, la estandarización temprana de muchas de las características de los correos de lectores en la prensa argentina. Desde esta faz, *Sintonía* puede tomarse como un ejemplo de publicación concitadora de un lectorado extenso, de extracción popular y de las clases medias *con opinión* y, literalmente, medios para exteriorizarla; sea por su voluntad de expresarse y su capacidad para hacerlo en los términos que imponía la comunicación epistolar, como por la existencia de publicaciones concitadoras de sus intereses cotidianos, receptivas de sus planteos.

Especializada en la crónica de actualidad radiofónica, cinematográfica y teatral, *Sintonía* funcionó como una suerte de epígono metadiscursivo de varios de los medios de mayor difusión para el periodo histórico estudiado. Activa entre la década del 30 y mediados de la del 50, su sección de correo de lectores es analizada por Nora Paula Sobel, para “indagar sensaciones y experiencias de los radioescuchas ante la radio de los 30”.²⁷³ En su descripción se advierten en la revista criterios similares a los ejercidos por ejemplo en *Humor*, como una presentación de la sección con las intenciones del medio para con su funcionamiento; el destaque de la sección en el cuerpo de la revista por la adjudicación de un espacio fijo, con un nombre distintivo; la presencia de criterios formales explícitos de selección y la asignación de un título a cada carta que “adelantaba o resumía el tema de la escuela o exponía la postura de la revista sobre la cuestión”.²⁷⁴

Sintonía presupone un público *instruido*, con una *voz propia* –diferente de las hasta entonces dominantes representaciones letradas de los sectores populares, que pretendían evocarlos- a la luz pública, dando cuerpo a sus gustos e intereses, claramente enfocados en este caso en los nuevos medios de información y entretenimiento en su etapa expansiva.

La carta, como un dispositivo intermediario entre el emisor y el receptor –aquí, entre el individuo y la “persona institucional” del medio-, supuso, en el contexto de los medios de orientación masiva, una forma de reponer la visibilidad de sujetos influidos por la publicación a la que se dirigían y por las tendencias del gusto y las modas epocales, pero que podían darla a esas influencias el tamiz de su rúbrica personal. A quien

²⁷³ Sobel, Nora Paula, “La Torre de Babel. Lectores de la revista *Sintonía* opinan sobre la radio (1934-1935)”. Tesina de la Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales UBA, 1998. Tutor: Víctor Pesce. Entre comillas, cita textual de página 7. Sobre la historia de *Sintonía*, ver Eujanian, op. cit., pp. 136-138.

²⁷⁴ Sobel, op. cit., p. 24.

asimismo, en el caso de *Sintonía*, se le pide opinión, sugerencias e incluso aportes sustanciales, tal como ya sucedía con otras publicaciones –como algunos folletines-,²⁷⁵ con el fin de acercar el producto a las preferencias del consumidor. En suma, un consumidor activo –formado y actualizado en- la “literatura de kiosco”, entre cuyas lecturas, además de las publicaciones especializadas, no faltaron para los años 20 y 30 las de historietas y humorísticas.

Contemporáneamente, se asume como lugar común la inclusión de correspondencia con las opiniones, comentarios y denuncias de los lectores en diarios, periódicos y revistas. Entre los presupuestos de esa participación, se concede a los autores -con limitaciones ostensibles- dirigirse con distintas inquietudes al medio, al resto del lectorado y en general al ámbito público. De parte del medio, se prevé el acceso y publicidad de las opiniones de al menos una parte de su audiencia, con el interés comercial de obtener datos sobre sus gustos, intereses y preferencias:

“Sin las aportaciones de los lectores resulta más difícil saber qué es lo que quiere el lector, cuáles son las cuestiones de la agenda informativa del diario que le interesan o cuáles son los aspectos de su propia agenda informativa. Bien es cierto que los medios promueven estudios y análisis para detectar qué es lo que quieren los lectores, pero a nadie se le escapa la importancia del lector en los medios de hoy y, sobre todo, la necesidad que tiene un medio de saber qué es lo que quiere su público.”²⁷⁶

Esta presencia del lector, de sus deseos y necesidades aparentemente reflejadas por los medios, sufre, de todos modos, un proceso selectivo determinado por el criterio editorial.

Si bien se ha impuesto de la mano de la prensa moderna el discurso sobre la imparcialidad u objetividad como requisito de la actividad periodística, también desde la literatura académica se ha demostrado contundentemente el carácter ideológico de tal afirmación. De igual manera, la ubicación de la prensa masiva como parte de la industria cultural, responde a motivaciones mercantiles, parciales y concretas. Ambas

²⁷⁵ Los cuales solicitaban colaboraciones literarias a sus lectores. Ver Sarlo, *El imperio...*, pp. 50-1.

²⁷⁶ Pastor, Lluís, “La metamediación: el primer paso para una gestión de las audiencias”, p. 145. En *Trípodos*, n° 20, 2007, pp. 141-155. En el título de este artículo, el término “gestión”, asociado a las jergas empresariales, anticipa una forma mercantil de caracterizar al público lector de prensa.

características reubican a la prensa, desde un plano analítico, en la defensa de determinados intereses facciosos, detentados por la dirección editorial.²⁷⁷

La correspondencia dirigida al medio, como el resto de los contenidos, se halla permanentemente condicionada por tales presupuestos. El propio discurso editorial de buena parte de los medios tiende a ocultar esta arbitrariedad, para preservar la idea del pluralismo de opiniones reservado a los lectores en la sección. Cuando la ilusión pluralista es reproducida en la literatura académica mediante una atención acrítica al corpus epistolar, la falacia ideológica se vuelve un problema metodológico.

Por ejemplo, trasluce el problema planteado en el análisis de un especialista como Lluís Pastor, al trabajar sobre las secciones de lectores publicadas en una muestra de diarios internacionales reconocidos.²⁷⁸ Si bien reconoce que el director domina la selección de las cartas, utiliza esa evidencia para esgrimir una clasificación opinable de la prensa periódica de acuerdo a su procesamiento epistolar (toma los diarios con secciones de correspondencia). Su tipología distingue entre “diarios pantano”, “diarios red” y “diarios dinamo”, de acuerdo a la figuración que estos dan a los lectores-autores. Los “pantano” buscan reflejar una diversidad de opiniones, sea para afirmar la línea ideológica del medio, sea para difundir una pluralidad de opiniones; los “red” promueven el intercambio entre lectores, y en los “dínamo” se daría al lector un papel destacado y sus juicios servirían para mejorar aspectos del medio: “su voz es escuchada, recogida y publicada como muestra del compromiso del medio con su público y de que le tiene en cuenta.”²⁷⁹ Más allá de la superposición entre categorías, dada su vaguedad, se presupone en esta sistematización no solo que las cartas se publican en su totalidad, sino que también verdaderamente representan los intereses de los autores. El analista asume, pese a su frase sobre la selectividad editorial, que solo los diarios “de ariete” (dentro del reino “pantano”) enfatizan lo ideológico –y alientan una correspondencia afin- como *tema*. En el fondo, el análisis del autor presupone una transparencia comunicativa de las intenciones editoriales mediáticas, expresadas en “modelos” de vínculo con su público lector de los que está ausente toda discusión sobre los recursos editoriales para manipular la correspondencia.

²⁷⁷ Solo para mencionar algunos aportes locales sobre la cuestión, Ford, Aníbal, “Literatura, crónica...”; Rivera y Romano, “Sobre maneras de leer...”, en ídem, *Claves...*, especialmente pp. 19-26; estudios de casos, como los de Sidicaro, Ricardo, op. cit.; Blaustein, “Decíamos ayer”, en ídem y Zulueta, op. cit., pp. 11-59; Saitta, op. cit.

²⁷⁸ Pastor, Lluís. “Un análisis de las cartas al director en diarios de referencia internacional”, p. 135. En *Comunicación y Sociedad*, vol. XIX, n° 1, 2006, pp. 129-158. Los diarios relevados son *The New York Times*, *The Times*, *The Guardian*, *Le Monde*, *Le Figaro*, *El País*, *ABC* y *La Vanguardia*.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 134 y ss. La observación sobre el poder de selección del director en p. 134.

Las limitaciones de extensión textual, debidas a la reserva de espacio para publicidad o para incluir otros aportes, acotan las posibilidades expresivas del autor. Aunque, como vimos con *Sintonía*, es frecuente la explicitación de reglas para el lector para que remita cartas concisas, so pena de ser recortadas a lo que se afirma ser “lo esencial” del texto. Lo mismo respecto a que estén escritas de manera entendible, amén de otras especificaciones formales equivalentes.

Pero esta regulación epistolar no se agota en las constricciones espaciales. Menos perceptible aun a los ojos del lectorado, el arbitrio editorial permite disponer del texto de las cartas, lo que puede implicar, entre otras posibilidades: que algunas no sean publicadas; que otras lo sean de modo parcial, “editadas” como se dijo con recortes o sintetizadas con intención de resumir o –en el peor de los casos- de modificar el sentido de las ideas expuestas en el original; que sigan un orden de aparición en su publicación, con el objetivo de destacar en primer término las más relevantes para el editor; por fin, que determinadas misivas aparezcan como especímenes representativo o “voces colectivas”, en representación o reemplazo de otras no seleccionadas para su publicación por ser consideradas de contenidos similares. Por otra parte, cuando se titulan las cartas como forma de anticipar lo que va a ser leído y valorar su contenido, la decisión al respecto pasa por los editores de la sección.

La opción de excluir determinadas cartas se materializa en factores que pueden combinarse. Una precondition fundante de todas las publicaciones se basa en la “normalidad psíquica” del autor. Luc Boltanski, en su texto “El sistema actancial de la denuncia”,²⁸⁰ desarrolla los resultados de una investigación sobre un corpus de cartas de lectores al diario *Le Monde*. Su objetivo apunta a construir una clasificación de los requisitos convencionales en los medios para la recepción de denuncias para los que sus autores pretenden un reconocimiento público. Boltanski describe los mecanismos que desde la selección editorial permiten o evitan que una carta sea publicada. Un filtro esencial para determinar la relevancia y pertinencia de la carta es la determinación de la “normalidad” psíquica del autor. Este se infiere de distintas señas textuales que definirían su estatus psíquico, como variable excluyente para la atención de sus demandas y su ulterior presencia impresa en el diario. En segundo lugar, y más allá de la condición psíquica del remitente, el medio mantiene una capacidad casi impune para disponer de la correspondencia e incluso fraguarla si conviene a sus intereses. Cuando el

²⁸⁰ En Boltanski, Luc, *El amor y la justicia*, Buenos Aires, Paidós, 2001, pp. 237-345. Agradezco esta referencia a Fernando Becerra.

remitente es desconocido para el público aumenta esa posibilidad. Como se trata de un ejercicio arbitrario y sin testigos, eximiría el medio de la obligación de notificar la supresión de correspondencia, salvo intimación legal del remitente.

Como puede notarse, frente a la intención comunicativa del autor epistolar, las posibilidades de control y manipulación mediática de la correspondencia son múltiples. *Humor* ejerce conscientemente, según veremos en los casos a estudiar, el arbitrio editorial frente a la correspondencia que le es destinada. Es, en tal sentido, un ejemplo útil para observar la situación transactiva que define la sección de cartas de lectores de un medio, donde se combina la intención expresiva de los lectores con los criterios editoriales que mantienen la última palabra sobre lo publicable. Si la presencia impresa de ciertos lectores le sirve al medio para mostrarse representativo de aquellos y conferirse legitimidad, a la vez puede emplear el caudal de correspondencia para precisar el imaginario de los consumidores supuestos en su *target*.

Pero, al mismo tiempo, las normas explícitas y ocultas de la sección posibilitan una vía alternativa para extender los criterios editoriales en el medio:

“Sin duda, es obvio que el ‘correo de lectores’ es el resultado de una selección y recorte que los editores mismos hacen, por lo tanto la presencia de temas o la instalación de ciertos debates y discusiones es también una ‘creación’ de los editores.”²⁸¹

Ante tales condicionamientos, surge entonces la cuestión de la validez testimonial de las cartas publicadas. Un recurso para comprobarla radica en el acceso a los originales, cuando estos se conservan en los archivos del medio objeto de investigación. Boltanski, por ejemplo, trabajó en base a un corpus de cartas preservado por el diario *Le Monde* entre 1979 y 1981. No obstante, pese a que el autor dice haber accedido a “todas” las cartas del periodo, no se preocupa por despejar el interrogante de si el corpus consignado podría ajustarse al total real de correspondencia recibida, por distintos motivos entre los que contamos los criterios editoriales selectivos mencionados más arriba. Helen B. Berry, al confrontarse a un periódico del siglo XVII como el *Athenian Mercury* -que asimismo publicaba a menudo cartas con seudónimo-, carece de esta posibilidad de chequear las misivas originales, las que en apariencia no fueron

²⁸¹ Di Meglio, Gabriel, Marina Franco y Silvina Silva Aras, “La Argentina en cuadritos. Una aproximación a la Argentina reciente desde la revista *Fierro* (1984-1992)”, p. 114, nota 40. En *Entrepasados*, n° 27, principios de 2005, pp. 27-115.

conservadas. Por lo que decide apelar a un conjunto de cartas dirigidas a otras publicaciones similares de la época y fortuitamente conservadas, para comprobar que su estilo y contenidos son comparables a las remitidas al periódico. Complementa esta estrategia con la lectura de distintas marcas textuales en el periódico que reforzarían su posible autenticidad, y también confronta sus hallazgos con referencias extraídas de un diario personal de la época.²⁸²

El impedimento, aquí, además de la discriminación editorial, es propio de las carencias del archivo. Pareciera, o bien que el investigador debe administrar la sección del medio a relevar, como juez y parte, o bien debe limitarse en lo fundamental a retornar al texto epistolar, tal como aparece impreso en el medio.

Ahora bien, el que la decisión editorial permee y modele la correspondencia publicada no impide el que las cartas sean materia significativa. En tanto plantean distintas cuestiones y aparecen rubricadas por una firma –es el caso de *Humor*, que con pocas excepciones se abstiene de publicar cartas anónimas- se muestran como expresión de un otro diferenciado *del* medio, pero dispuesto *en* el medio que publica su carta. Es posible que algunas de las cartas fueran invenciones del medio para comunicar determinadas ideas. Al quedar sujetas al análisis para develar su adscripción o deslinde con las posturas editoriales, no dejarían de representar en su forma expresiva un alter ego, un tercero ficticio contrastable con aquellas.

En nuestro caso, hemos trabajado con los textos de las cartas tal como aparecieron publicadas, con algunas excepciones puntuales. Tampoco contamos para el periodo estudiado con un medio equivalente al formato de *Humor* para comparar secciones de correspondencia, por lo que privilegiamos, atendiendo de algún modo las opciones metodológicas de Berry, un enfoque contextual. Hemos contemplado la interacción de las cartas en la sección correspondiente de la revista, su relación con la revista como un todo y su emplazamiento temático en el marco histórico-social de la época. Nos interesó, en este sentido y sin desconocer las limitaciones metodológicas referidas, la eficacia operativa de la carta como texto expresivo. Esto es, cómo juega en la relación revista-lector cuando, en determinados casos, induce una interpelación disparadora de sentidos.

²⁸² Berry, op. cit., pp. 41-3.

“Quemá esas cartas”. La correspondencia en *Humor*

En el editorial del segundo número de la revista se publica la primera carta de un lector. Con ocasión de este envío, se anuncia la apertura de la sección de correspondencia con el nombre de “Quemá esas cartas”, recuperado de *Chaupinela*, donde había aparecido casi cuatro años antes.²⁸³ Al mismo tiempo, se incluyó durante los primeros números de *Humor* un espacio particular en donde la entrevistadora y articulista Alicia Gallotti contestó las cartas que le eran dirigidas sobre cuestiones referentes a sus notas. Con el correr de los números la revista comienza a valorar positivamente la participación de los lectores en

“Una sección que nos evita el trabajo de escribir tres páginas y es de lo más gracioso que sale en la revista”²⁸⁴

Reconocimiento que encubre un aporte adicional de los lectores a la revista. No solo proveyeron estos de cartas, sino que remitieron material para la primera sección de la revista, “Nada se pierde”, dedicada a publicar recortes de textos “serios” de otros medios, en función de sus erratas o del potencial humorístico intrínseco a sus contenidos. Raramente fue señalada en “Nada se pierde” la fuente de los aportes, pero en compensación los contribuyentes solieron ser mencionados en “Quemá esas cartas”.

En el segundo año de la revista, la sección de correspondencia consolidó su lugar al asentarse definitivamente a continuación del sumario de contenidos; posición que no abandonó en lo sucesivo. Que los lectores tuvieran una participación destacada en las secciones que conformaban el tercio inicial de la revista, habla del reconocimiento a su respuesta pero también de su estratégico destaque como herramienta de promoción de la revista entre su público.

La denominación “Quemá esas cartas” es llamativa, porque alude a un acto imperativo relacionado con el resguardo de la intimidad. En el contexto de *Chaupinela* se habían iniciado las persecuciones, represalias y clausuras a los medios, entre los que se contó la revista dirigida por Cascioli.²⁸⁵ Con el advenimiento del golpe militar, se

²⁸³ Desde *Chaupinela*, n° 4, diciembre de 1974, p. 48.

²⁸⁴ *Humor*, n° 12, abril de 1979, p. 11.

²⁸⁵ *Chaupinela* fue declarada “de exhibición limitada” en sus primeros números por disposición de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires y Andrés Cascioli, su director, fue querellado por la entonces presidente por la caricatura de tapa publicada en el número de septiembre de 1975, poco antes de la reaparición de *Satiricón*. Ver “¿Por qué exhibición limitada?”. En *Chaupinela*, n° 4, diciembre de 1974, p. 48.

difundió la práctica de deshacerse de materiales impresos comprometedores mediante su incineración, ejercitada a menudo en ámbitos privados como el hogar (otra práctica similar consistió en el enterramiento de los mismos en un sitio que permitiera su recuperación posterior). “Quemá esas cartas” se puede interpretar, desde esa constatación, como una apelación irónica que en los hechos –dado que de un correo de lectores se espera que reciba comunicaciones- debe funcionar contrariando lo predicado en su literalidad. Las cartas deben exponerse y superar la barrera de la autocensura (“quemarse” –en sentido figurado-) de la mejor manera, haciéndose públicas y exponiendo las opiniones y sentimientos de los autores. “Quemá esas cartas” fue, asimismo, el nombre de un vals difundido durante los años 50 y 60, cuya letra de despecho evidenciaba el pedido de un pretendiente a su conquista frustrada.²⁸⁶

Una serie de criterios formales fueron indicando desde el principio los requisitos para que las cartas fueran publicadas. A medida que crece la afluencia epistolar, se advierte la reiteración y el refinamiento de los mecanismos selectivos. Dentro de ese proceso de especificación, fueron una constante las reglas para exigir a los lectores cartas más claras en lo gramatical y lo enunciativo, y las exhortaciones a expresarse brevemente, desde soportes materiales adecuados:

“Elogios, insultos, comentarios y digresiones deben enviarse a ‘*Humor registrado*’, Piedras 482, 4° ‘O’ (1070) Capital. Se agradece la claridad, concisión y el ingenio. No se aceptan papeles cuadrículados o higiénicos, ni letras ilegibles. La casa se reserva el derecho de admisión en esta sección”²⁸⁷

Las prescripciones formales, expuestas a través del estilo irónico de *Humor* – paródico del de las de la prensa “seria”- coinciden con las de otros medios gráficos respecto a las condiciones mínimas para la recepción de las misivas. Pero también se establecen el parámetro del “ingenio” para valorar las cartas, invitando a los lectores a esmerarse en la redacción en juego con la intención de los contenidos de la revista.

Asimismo, *Humor* instó a los lectores a firmarlas y aclararlas, ya que “aparecen cartas con rarísimos nombres que huelen a invento. Y aquí no hay razón para misterios

²⁸⁶ Vals canción compuesto por Raúl De los Hoyos y Manuel Romero y grabado para el sello TK por el cantante Enzo Valentino en varias versiones, la primera de las cuales data de 1952.

²⁸⁷ *Humor* n° 28, febrero de 1980, p., 12

ni temores extraños”.²⁸⁸ Más adelante reiterarían que las denuncias debían ser acompañadas del nombre, apellido y número de documento de los lectores con el objeto de conjurar posibles problemas legales para la revista.²⁸⁹ Su expresión, para *Humor* y acorde a las intenciones de la sección “Quemá esas cartas”, debía asumir el compromiso de responsabilizarse de lo dicho. Pese a que revelar la identidad podía suponer un riesgo para el autor de la carta, la demanda de *Humor* se relaciona con prevenir demandas judiciales dirigidas a la revista por el tenor de la correspondencia publicada; presunción que por otra parte no tardaría en verificarse.

Estos criterios de selección explícitos se mezclaron con otros informales o no aclarados en la revista. A la imprecisa exigencia del “ingenio” del texto, se sumaba la discrecionalidad de los editores de discernir esa y las otras propiedades del texto, para distribuir las cartas en tres categorías: las publicadas, las respondidas de manera sintética y aquellas sin respuesta pero presuntamente leídas, según declaración de la revista, que llevó a publicar unas y seguramente a descartar muchas otras.²⁹⁰ En este último caso la práctica usual consistió en mencionar el nombre del autor, si bien este gesto no permite ratificar a ciencia cierta si todas las cartas recibidas constaban en la sección. Queda aun el dilema respecto a la realidad de la autoría en tanto, más allá de las presunciones de la revista sobre la existencia de los remitentes, es una práctica posible en una publicación fraguar las misivas para sentar mediante su texto determinadas cuestiones a las que no desea referirse en su propio nombre. Sobre esto *Humor* es explícita, ya que se plantea “un Correo de Lectores como la gente y sin cartas fraguadas, ya que no es nuestra costumbre”.²⁹¹ Hemos dicho, por otra parte, que tomamos las cartas publicadas como señal de la existencia de un *otro*, de un autor inserto en la revista pero diferenciado de ella por su firma.

Dichas reservas analíticas, y el hecho de que la cantidad de autores de cartas es claramente minoritaria con relación al público total de una publicación periódica, precaven de definir por este medio de la imagen concluyente del “lector real” de *Humor*. En cambio, se presentan como más adecuados para informarnos del tipo de lector aceptado por la revista. Algunas de las cartas, sin embargo, contienen información relevante para imaginar hipótesis sobre su público, en sus intereses, sus

²⁸⁸ *Humor*, n° 4, septiembre de 1978, p. 8.

²⁸⁹ Por ejemplo, *Humor*, n° 31, abril de 1980, p. 14.

²⁹⁰ Pero la revista insistió reiteradamente con que “acá ninguna carta va a la basura”. *Humor*, n° 9, febrero de 1979, p. 14.

²⁹¹ *Humor*, n° 4, cit., p. 9.

gustos y sus demandas. La carta remitida por la lectora María Elena Togno -cuya verosimilitud es constatable por el hecho de desempeñarse posteriormente como columnista en *Humor*-, por ejemplo, relata la lectura familiar –y por secciones, al modo de un diario- de la revista. Aunque la de Cascioli es una publicación que no contendría secciones pensadas en un principio para un público juvenil, la carta de esta lectura indica que podía concitar un interés adicional al de los adultos.²⁹²

En tal sentido, si *Humor* pudo conformar hipotéticamente un público al que brindó una gama de lecturas variada, no dejó de estar condicionada por lo que aquel demandaba.²⁹³

“Quemá esas cartas” fue, desde este punto de vista, un espacio de negociación, que estimulaba y reconocía a los lectores una participación activa en la dinámica entre creación, difusión y repercusión de sus contenidos. Aunque la revista se postuló como teniendo la iniciativa de ese intercambio, requirió la ineludible presencia del lector:

“Mejores o peores, las cartas indican una especie de respuesta. Y si hay respuesta, es señal de que nosotros hemos preguntado algo. Al menos hemos planteado cuestiones, definido una posición, dejando abierta o por completar la discusión sobre algún tema.”²⁹⁴

Otros analistas afirman que su lectorado, además de ser su receptor y consumidor fue convirtiéndose en un “productor de discursos” e intervino en *Humor* por suponerla un espacio discursivo del que debía apropiarse.²⁹⁵ Lo cierto es que la trascendencia de la sección epistolar es tomada como un sello distintivo de *Humor* en el campo editorial y se convierte en tema de una nota especial sobre la cuestión. En ella, Alejandro Dolina señala que

²⁹² *Humor* n° 40, agosto de 1980, p. 16.

²⁹³ En línea con lo planteado por Eujanian, Alejandro, op cit., p. 22.

²⁹⁴ “Sr. Censista: su pregunta no nos molesta”, acápite editorial que encabeza la sección “Nada se pierde”, en *Humor* n° 45, octubre de 1980, p. 3.

²⁹⁵ Cittadini, Luciana, Alejandro Schmied, Jéscica Stecco y Silvia Urich, “Quemá esas cartas. El correo de lectores de Humor: un espacio de intervención y sociabilidad”, p. 17. Monografía presentada al seminario “Teoría de los Medios y la Cultura”, Carrera de Edición, FFyL, diciembre de 2007, mimeo. Agradecemos la provisión de este trabajo a Ana Longoni y a Gabriela Rubinovich, responsables del seminario. Se echan de menos en este por lo demás interesante trabajo referencias teóricas sobre la secciones de correspondencia. Se omite asimismo un análisis de conjunto sobre el desarrollo de la sección y su proceso de diferenciación interna, expresado en el desglose en distintos apartados, para hacer sentido respecto a las estrategias editoriales de la revista para tramitar la correspondencia recibida.

“...esta revista nuestra es entre todas, la que recibe mejores cartas. Las más apasionantes, las más inteligentes, las más agresivas, las más canallescas y las menos convencionales.”²⁹⁶

En tanto la demanda de los lectores hizo crecer la cantidad de cartas recibidas –a menos de dos años de su comienzo, *Humor* notifica haber recibido 242 cartas en quince días y exige “aguzar el ingenio y la profundidad”; para septiembre afirma recibir un millar en similar periodo-²⁹⁷ la sección incrementó su espacio de tres a cinco páginas, de 1979 a 1980.²⁹⁸ Esta realidad fue imponiendo nuevos criterios de organización y jerarquización para dar cuenta de la correspondencia en su disímil temática y calidad.

El corpus que hemos definido comprende 487 cartas, publicadas de manera completa o parcial para un periodo que se extiende desde el segundo número de *Humor* –cuando aparece impresa la primera- hasta diciembre de 1980. En promedio, aparecen unas diez cartas por número en esta etapa, pero de acuerdo a las declaraciones de la revista citadas, muchas otras eran desestimadas para su publicación por razones de espacio. Para afrontar este problema se crea el apartado “Acusador de recibos”, destinado a contestar en pocas líneas cuestiones puntuales de los lectores cuyas misivas no son transcritas, referentes a colaboraciones enviadas a las revista por aquellos, o dar simple constancia de haberlas recibido. Su objetivo, en definitiva se orientó a conjurar el volumen inusitado de una correspondencia frente a la cual la revista deseaba mostrar receptividad.²⁹⁹

La repercusión del relato de desfalcos y negligencias sufridos por integrantes de *Humor* en distintos consumos de su vida cotidiana –en “Nada se pierde”-, con datos concretos sobre los lugares y responsables del perjuicio, motivó la inclusión de otro apartado dentro de la correspondencia, “El furgón de los saqueados”. En este, los lectores podían contar sus propias vicisitudes y denunciar, mediante este recurso de la

²⁹⁶ Dolina, Alejandro, “Las cartas de los lectores”, p. 24. En *Humor* n° 38, julio de 1980, pp. 23-4.

²⁹⁷ *Humor* n° 29, febrero de 1980, p. 16; *Humor* n° 42, octubre de 1980, p. 12. Si bien son cifras de la revista, su éxito en el periodo comercial permite inferir un aumento correlativo de la correspondencia.

²⁹⁸ Según relevamiento de Cittadini et al., op. cit., p. 10-11.

²⁹⁹ De acuerdo a nuestro relevamiento, la cantidad de acuses de recibo para el periodo estudiado equivalen a poco más de 600 misivas. Si nos atenemos a las cifras de envíos declaradas por la revista, debemos suponer que gran parte de las cartas enviadas, o bien no estaba destinada por sus autores a publicación, o bien si lo estaba no pudo siquiera acceder a su simple mención en la revista. El apartado de acuses aparece en el número 9 de *Humor*. Nuestra investigación se propuso trabajar con las *cartas publicadas*, por eso descartamos realizar entrevistas para indagar la suerte de las demás y los criterios por los cuales se seleccionaron –salvo los deducibles de la observación del corpus y las estipulaciones de la revista al respecto.

exposición pública ante la “sociedad civil” –antes que por la apelación a las instancias judiciales del estado- a sus victimarios.³⁰⁰ Pero, producto de las acciones legales de las personas jurídicas afectadas, este conducto de denuncia y reparación moral fue prontamente discontinuado.

El flujo epistolar también alienta a *Humor* a implementar un dispositivo de “premios y castigos”. Para el segundo año la revista incorpora el destaque, en cada edición, de una carta reconocida por su especial calidad. Dicha carta apareció en un recuadro destacado con el título “La cartaza piola”, por lo general acompañada de un breve comentario favorable de la revista. De ese modo, las premisas pregonadas por la revista fueron confirmadas mediante este galardón como estímulo para el resto de los lectores, respecto a los temas y los términos en los que la revista privilegiaba la comunicación. Haciéndose eco de una propuesta para suprimir la jubilación docente, aparecida en un artículo del diario *Clarín*, tres maestras escriben a *Humor* una carta con decidido tono irónico, en la que sugieren cancelar derechos como las vacaciones anuales, obligar a los docentes a proveer todos los materiales requeridos para su función a su costo y eliminar el sueldo y toda otra remuneración.³⁰¹ Este tratamiento de un tema serio –las iniciativas de ajuste en la educación pública-, en la tónica de la revista y con un posicionamiento afín, encuentran su distinción en su destaque, el título irónico “Docentes indecentes” y el siguiente comentario:

“N. de la R.: si todos los docentes tuvieran este sentido del humor, el mundo sería una maravilla. Lástima que a otros, la iniciativa de Armando Gatti les provocó una terrible fisura en la bolsita de hiel.”³⁰²

Poco tiempo después, a este recuadro se agregó otro, complementario por oposición, “La cartaza tontuela”,³⁰³ destinado a reflejar mediante casos ejemplares la incomprensión de algunos lectores de los códigos satírico-irónicos manejados por la revista. En este caso, la distinción pasó por tratar la carta destacada bajo esos mismos

³⁰⁰ De nuevo, se advierte que las denuncias suelen remitirse a consumos que deben ser atribuidos a individuos con cierta solvencia económica. Y, asimismo, con el “capital simbólico” para considerar que lo que les ha sucedido es socialmente relevante, debe ser difundido, debe obtener algún tipo de compensación moral y que esa manifestación es pasible de ser receptada a través del recurso (letrado) de escribir a una revista –por añadidura, una de humor-.

³⁰¹ *Humor* n° 41, agosto de 1980, p. 14.

³⁰² Gatti era el promotor de la supresión de las jubilaciones docentes.

³⁰³ Sendos apartados comienzan a aparecer en simultáneo desde el número 29 de *Humor*, de febrero de 1980.

códigos, ridiculizando sus enunciados y poniendo al transgresor a la vista del resto de los lectores.

El de las “cartazas” es inteligible como un dispositivo concebido para intentar orientar el caudal de correspondencia hacia los parámetros insistentemente repetidos del “ingenio y la profundidad”. Los responsables de la sección ofrecen así ante los ojos del lector una muestra modélica del tipo de correspondencia que la revista desea incluir en sus páginas. Las “cartazas” funcionan como mecanismo en espejo, por la positiva y por la negativa, orientando al lector sobre cómo dirigirse a *Humor* con éxito. El rango que oscila de la simple publicación a la inserción destacada de una carta, depende de haber realizado previamente una “buena lectura” de la revista, es decir, sintonizar con el lenguaje, discursos y temas que propone.

Tomando el total de 21 “cartazas piolas” publicadas en *Humor* en el periodo febrero-diciembre de 1980,³⁰⁴ es posible efectuar algunos señalamientos que muestran una tendencia temática sugestiva. Un primer grupo de las “piolas” pueden ubicarse en la crítica a políticas oficiales en distintas áreas, como la cultural, la educativa y la referente a actitudes represivas en el espacio público (7 cartas del total), y sátiras a figuras de la farándula identificadas con la mediocridad cultural (2). Se suman cartas que en sus enunciaciones fundamentales tematizan la revista elogiando su calidad, señalan con ironía aspectos de su funcionamiento interno, como el desorden con que se manejaba la redacción, la episódica ausencia de confirmación de recibo de colaboraciones y la falta de flexibilidad con el plazo de vencimiento de un concurso como muestra de un ilusorio federalismo de *Humor* (6). Una de ellas se diferencia por deber su inclusión a la protesta de una lectora anteriormente incluida en las “tontuelas”. También existe una serie de cartas clasificables dentro del género de la denuncia pública, exponiendo el comportamiento de un profesor universitario mencionado en *Humor*, otras que alertan sobre la limitación de las incumbencias profesionales de las carreras de psicología y antropología y la ya aludida sobre las jubilaciones docentes, siendo estas últimas enviadas por profesionales afectados por las medidas gubernamentales (4). Por último, se cuentan misivas satirizadoras, una de prácticas del ocio que sancionan la distinción social –clubes exclusivos para sectores de altos ingresos-, y otras atinentes a juegos de azar ligados a presuntos beneficios económicos y regidos por la repetición ritualizada del envío de cartas con el mismo texto a múltiples personas (2).

³⁰⁴ Es decir, entre los números 28 –donde aparece la primera carta destacada- y el 49 de *Humor*.

Todo el material indica una selectividad inclinada a privilegiar la crítica a la “cultura oficial” y a las políticas públicas en áreas como la educación y la economía, sin entrar en el terreno político como explicitación. Pero, en tanto reiteran señalamientos específicos, situados en un tiempo y un espacio concretos, dejan abierta la posibilidad de corrección de los problemas planteados en las manos de las autoridades. Por otra parte, cobra relevancia en la sección la cantidad de correspondencia apologética de la revista que opera refrendando el camino escogido y afianzando la imagen pública de *Humor*. Son las “cartazas piolas” las que desde esa coincidencia en el apoyo al medio las que asemejan a *Humor* a un “medio ariete”, según definió Pastor.³⁰⁵

El tono de las cartas de denuncia, en particular, coincide en ser reprobatorio y se focaliza en dos recursos, la apelación al “sentido común” de la ciudadanía frente al absurdo de la situación narrada desde y en la autoridad alegada por la frecuente pertenencia profesional de los firmantes. Los razonamientos de sentido común apuntan a la certeza primordial para el sujeto de que, cualquiera sea la cuestión de que se trate, siempre existe ‘gente como uno’ que percibe la realidad y actúa sobre ella de la misma manera. Por otra parte, como dice Luc Boltanski, quien escribe puede posicionarse hablando desde su propio nombre “pero señalando que es un poco más que sí mismo, por proclamar su pertenencia a una profesión como la de médico, sacerdote, sociólogo, abogado, etc., que le autoriza a hablar por otros o a hacer valer los lazos mantenidos con otros”.³⁰⁶

Aquí se enfatiza la cuestión de las razones que se asignaron quienes desearon expresarse en “Quemá esas cartas”. La posesión de un estatus social, que inscribió a ciertos sujetos “más allá que su simple nombre”, les permitió dirigirse a la revista con autoridad. Pero también lo hicieron, como gran parte del lectorado de la revista, desde el sentido de pertenencia de quien habla a sus pares, promovido por *Humor*.

Resulta interesante relevar los casos de cortocircuitos en esta relación promovida con el lectorado, que funcionan confirmándola por excepción. Es así que un lector protesta porque

“Cada vez más frecuentemente se encuentran en la sección ‘Quemá esas cartas’, envíos de lectores que bajo la firma agregan el trabajo en que se desempeñan. No tan curiosamente, nos enteramos que dichos

³⁰⁵ Ver Pastor, Lluís, “Un análisis...”, etc., p. 134.

³⁰⁶ Sobre el pensamiento de sentido común, nos basamos en Nun, José, “Averiguación sobre algunos significados del peronismo”, p. 152. En Oszlak, Oscar y otros, “Proceso”, crisis y transición democrática/2, Buenos Aires, CEAL, pp. 145-85; la cita de Boltanski en op. cit., p. 248, respectivamente.

lectores son siempre profesionales (...) Ahora bien, ¿pensará esa gente que, por ser ‘profesionales’ sus cartas tienen más valor, o que por lucir un lenguaje florido o rebuscado impresionarán como joyas literarias? En realidad, no tiene ninguna importancia lo que piensen ellos, lo que importa es lo que piensa la revista. Y aquí nos encontramos con un inconcebible deslumbramiento ante cada carta firmada por algún abogado, arquitecto o alguna clase de doctor.

(...)

Gente que sabe que no puede destacar su carta de otras de lectores ‘comunes’ (algunas, verdaderas joyas), y agregan entonces su trabajo bajo su firma para que ustedes digan ¡Ah!, esta es de un abogado, vamos a publicarla.”

El autor de la carta, que con toda intención se presenta -y firma- como camionero, arguye su discrepancia con lo que para él es una diferenciación hecha por la revista, reclamando:

“¿Qué tiene de malo tener un trabajo común? ¿Por qué la revista se asombra de que un mozo sepa redactar una carta sin errores sintácticos? ¿Por qué esa vía libre a la fanfarronería, la ostentación y el medio pelo?”³⁰⁷

Su reclamo por la presunta selectividad discriminatoria de *Humor* apunta a que la revista privilegiaría un determinado perfil de lectores en la persona de quienes se dirijan a ella. En este caso, el de los profesionales, distinguidos por la posesión real o ficticia de un título universitario. El autor reivindica a *Humor* como un ámbito de expresión de lenguajes “menos floridos o rebuscados”, atinentes a un público más vasto que el mencionado; es por eso que denuncia las argucias retóricas de los autodenominados profesionales como signos de ostentación y jerarquización por sobre los que no saben manejar dichos códigos. Frente a estos, se declara un “consecuente lector de la revista”, hecho que a su entender lo coloca en reciprocidad con otros de

³⁰⁷ Carta de Gustavo Brignolo, en *Humor* nro. 38, julio de 1980, p. 16. Se refiere a una misiva enviada por otro lector, mozo de oficio, y comentada por *Humor* en razón de la calidad de su factura, lo que la hacía señalar que había “equivocado la profesión”. Ver *Humor* n° 36, junio de 1980, p. 13.

distinta –superior- formación educativa y le permite observar y criticar la situación señalada con similar valía.

El interrogante crítico acerca de quién es el más apto para escribir a la revista contiene su complemento, el de quién debiera leerla. El lector citado cuestiona, en el fondo, la validez de una competencia asentada en saberes menos jerarquizados que los académicos, tales los provistos por la escuela –que enseña a escribir sin faltas ortográficas- o la experiencia –el famoso saber del “estaño” de Arturo Jauretche, popularizador asimismo de la expresión “medio pelo” con que califica a los titulados el autor de la carta-,³⁰⁸ por ejemplo-. Su planteo devela, finalmente, la arbitrariedad de los parámetros del estatus social (“¿Qué tiene de malo...?”) en el espacio de la revista respecto a la gente sin formación letrada y “trabajos comunes”. El valor del texto se mide por su calidad intrínseca, afirma, más allá de “maniobras de engrandecimiento”³⁰⁹ que pretenden apuntalarlo.

La revista elige publicar esta carta y señala con ello un referente de un público distinto al que suele aparecer en “Quemá esas cartas”; la erige como símbolo de la difusión conseguida por la revista. Pero evita darle una respuesta condescendiente. Prescinde de una declamación igualitarista y solidaria, en particular, con los argumentos del autor:

“Tenemos una pequeña discrepancia. Nos parece totalmente lícito asombrarnos de que un mozo redacte en forma brillante. Es más: no se nos mueve un pelo si nos llega a una carta bien escrita firmada por Sábato, pero nos quedamos con la boca abierta si la firma es de Monzón”³¹⁰

Con causticidad, *Humor* acuerda con las intenciones de su interlocutor pero homologando la desigualdad en las capacidades escriturales la pertenencia letrada como dato evidente. La revista sugiere que el hecho de que un mozo o un boxeador –o un

³⁰⁸ Jauretche, Arturo, *El medio pelo en la sociedad argentina*, Buenos Aires, Corregidor, 1999. Sobre el método cognoscitivo del “estaño”, desde una mirada favorable al planteo de Jauretche, ver Ford, Aníbal, “Jauretche: un modo nacional de ver las cosas”. En ídem, *Desde la orilla de la ciencia. Ensayos sobre identidad, cultura y territorio*, Buenos Aires, Puntosur, 1987, pp. 37-49; un análisis crítico en Neiburg, Federico, *Los intelectuales y la invención del peronismo. Estudios de antropología social y cultural*, Buenos Aires, Alianza editorial, 1998, pp. 53-63.

³⁰⁹ Boltanski, op. cit., p. 276-8.

³¹⁰ *Humor* nro. 38, op. cit. Carlos Monzón fue un afamado boxeador, en activo durante las décadas del 70 y 80.

camionero-, destaquen en un terreno para el que no estarían facultados, como parte de unas clases populares con escasa instrucción formal, es rara excepción antes que norma. Lo que era una posibilidad en un escritor proveniente de unas clases medias instruidas como Ernesto Sábato, asombra en un subalterno.

El caso anómalo sirve, como se ve en la respuesta de la revista, para enunciar la regla. Desde esta perspectiva, su comentario no deja de incitar –con todo- a un orden confirmador del lugar social de cada quien.³¹¹ *Humor* auspicia esa comunicación con un miembro de otros sectores sociales externos a su “horizonte de expectativas” (Jauss), aunque plantea una *pequeña discrepancia* sobre la tabula rasa defendida por este lector, en tanto afirma que no existe tal cosa. Pero descarta el sarcasmo u otro tipo de relativizaciones sobre los contenidos y estilo de su texto, libertad ejercida por la revista sobre otras cartas, identificadas en el espectro de la “gente como uno”, con las cuales puede realizar un juego satírico especular exento de la indulgencia con que trata la revista la misiva de un camionero letrado.

Señalando la “anomalía”, *Humor* reafirma las representaciones sociales albergadas habitualmente en sus páginas, que pueden tematizar estereotipadamente por caso a mozos y camioneros, que no recupera necesariamente el punto de vista de estos trabajadores.

Son las 17 “cartas tontuelas” del periodo las que permiten entrever cómo aplica *Humor* esas reglas del juego pensadas para un público con el que el medio intenta compartir códigos y lenguajes comunes. Su mayoría se compone de aquellas caracterizadas por evidenciar una interpretación errónea de los contenidos de la revista (8 cartas). Otras, en cambio, confrontan posiciones asumidas en *Humor* como las críticas a algunos productos de la industria cultural, en particular los artistas musicales masivos y géneros televisivos como el radioteatro (4). Sin abandonar del todo ese terreno, un tercer subgrupo se centra en las orientaciones editoriales de *Humor*, al cuestionar que publique algunas historietas extranjeras, acusarla de parecerse demasiado a *Satiricón* o tildar de comerciales sus intenciones (3). Las restantes sufren la sanción a sus autores por transgredir valores reivindicados por la revista. Este conjunto reúne una carta de quien

³¹¹ Por lo demás, es posible leer el mismo tipo de mecanismo confirmatorio del orden social en la historieta “Romancero ilustrado del Eustaquio”, analizada en el capítulo 6.

admite querer escribir solo para figurar en la revista³¹² y otra de un lector que argumenta en defensa de las prácticas de la caza, la pesca y la riña de gallos.

Los comentarios de la revista al pie de cada carta “castigada” juegan con el malentendido formal del autor respecto a lo que *Humor* entiende es el sentido correcto, y oscilan de la respuesta irónica al lector “confundido” a una contestación argumentativa al cuestionador, si la índole de la carta lo exige. Las líneas de respuesta subrayan el malentendido y descalifican al “infractor”, pero también imponen criterios, en concordancia con premisas sustentadas en la revista. La carta de un joven lector hace encendida defensa del pianista melódico Richard Clayderman, blanco de chistes en la revista por su comercialismo, sus modales amanerados y su condición de “insufrible” (de acuerdo a la lista incluida en “Nada se pierde” y dedicada a deplorar personajes y costumbres). La reacción de *Humor* es prototípica:

“N. de la R.: Perdonanos, Pablito. Acá en la redacción hay gente muy envidiosa. No pueden soportar el éxito, la hombría y el talento ajeno.”³¹³

Para *Humor*, el personaje –y el lector-, juzgado como impresentable, se condena solo y en la respuesta la ironía refuerza la pobre valoración que la revista, en clave cómica, había adelantado sobre aquel.

Con anterioridad a la citada carta, otro lector había efectuado un alegato en favor de los productos culturales masivos y contra su crítica tal como la llevó adelante *Humor*.³¹⁴ Su argumentación justificaba esa posición por respeto a quienes “por diversas circunstancias de sus vidas, carecen de capacidad de absorción de lo cultural e intelectual” y eran por lo tanto “gente incapaz de captar ni siquiera medianamente el arte”. Por lo que la revista debía “respetar al pueblo, respetándole sus ídolos”. Esta asunción “populista”, en el sentido de la reivindicación indiferenciada del supuesto gusto de las mayorías, y segregacionista por asignar a la condición subalterna una degradación del gusto, es elegida por *Humor* para ensayar en su comentario definiciones contundentes; sin abandonar los usuales toques irónicos que enfatizan su discrepancia con las opiniones del lector. Uno de los argumentos de la revista no duda en asemejarlo

³¹² Cuya posterior carta de reclamo será compensada con su publicación en la sección “cartaza piola”, según hemos ya hecho notar.

³¹³ *Humor* n° 44, octubre de 1980, p. 16.

³¹⁴ *Humor* n° 36, junio de 1980, p. 13. Todas las citas, incluida la respuesta de la revista, proceden de esta fuente.

a una de las bestias negras de la industria cultural –equivalente a Claydermann-, el cantante Ramón “Palito” Ortega, criticado habitualmente desde sus páginas:

“La capacidad de absorción de lo cultural e intelectual, despistadísimo Julio, nace con cada ser humano normal. Y después, se desarrolla, se estaciona o se apolilla irremediablemente. Tu defensa de los aplastadores de cerebros tiene peor consistencia que una letra de Palito. Y lo que es peor: el nivel intelectual de tu nenito está en serio peligro”.

Humor ejerce en las “cartas tontuelas” su poder disciplinario para marcar, evidenciar, corregir y estigmatizar los apartamientos del sentido esperado. Tal como había sucedido con el lector camionero, la revista indica ejemplarmente las *desviaciones* y, acto simultáneo, reafirma mediante comentarios (editoriales) sus convicciones programático-ideológicas.

“Quemá esas cartas” no solo acompaña el recorrido promisorio de las ventas de la revista, sino que contribuye a explicarlo, por cuanto se constituye en un espacio que recibe y amplifica –y también condiciona- las opiniones y comentarios de los lectores. Un colaborador destacado como Alejandro Dolina llega a afirmar que “el correo es la columna vertebral de esta revista y lo que cimenta su éxito.”³¹⁵ Esta disquisición sugiere no solo la relevancia explícitamente concedida a los lectores, sino asimismo las conexiones entre el proyecto editorial y la clase de “recepción” esperada de parte de su lectorado.

Dicho vínculo encuadra a la sección de correspondencia, como un espacio donde un público disponible de “viejas amistades por conservar”,³¹⁶ se reencuentra, retomando un consumo cultural interrumpido y confluyendo junto a otros nuevos lectores para reanudar vínculos sociales públicos desalentados por el orden imperante. *Humor* presenta, bajo esta luz, la oportunidad de acceder, desde el ámbito cotidiano de las subjetividades anónimas, a expresarse cautelosamente en la fugaz materialidad de la prensa periódica.

³¹⁵ Dolina, Alejandro, op. cit., p. 24.

³¹⁶ De la presentación de *Humor* en su n° 1, junio de 1978, p. 9.

En general, puede hablarse de una retracción de los intercambios públicos por las condiciones impuestas por la “militarización de la política”, antes de 1974, y luego, por efecto de la presencia dictatorial. Se describió el periodo como caracterizado por la “privatización de la vida cotidiana”, de recogimiento forzado de la actividad cotidiana en los espacios públicos. En un extremo, este comportamiento se confundió con la sensación social de pérdida de códigos y referentes comunes reductores de la incertidumbre. Fue una conducta plausible ante el escenario del terrorismo de estado, uno de cuyos efectos sociales era la difusa advertencia de que su actividad podía alcanzar a cualquier persona, implicada o no en actividades *subversivas*.³¹⁷

Sin embargo, no es conveniente pensar en términos absolutos las condiciones opresivas durante la dictadura, por cuanto la porosidad del control permitió distintas iniciativas que, por su localización o su alcance, denotaron una desconexión o disidencia con las premisas enunciadas por el régimen. Como señala Pilar Calveiro, todo poder con pretensiones totalizadoras no puede evitar ostentar límites a su accionar controlador. Nos planteamos, por lo tanto, niveles y ámbitos que escapaban a la mirada oficial, o contaban con su tolerancia por su aparente inocuidad, los cuales permitieron múltiples ámbitos de resguardo y recreación paulatina de prácticas cotidianas desaconsejadas en los momentos más duros de la represión militar. Esto implica aclarar que no estamos hablando necesariamente de actividades encuadrables en una oposición, parcial o sistemática, al orden imperante, sino a prácticas corrientes variadas -la asistencia a reuniones o la frecuentación de ciertos lugares públicos son ejemplos-.

La etapa subsiguiente, en la que se desacelera la actividad represiva estatal más directa y comienzan las deliberaciones sobre la herencia política de la dictadura, permite la expansión de las actividades recién aludidas, antes más subrepticias, y la aparición de otras renovadas.³¹⁸ En este último plano se ubica *Humor* y se verifica inscrita la demanda de una parte de sus lectores, mediante el ejercicio epistolar.

Las primeras cartas publicadas prodigan saluciones por su aparición y opiniones sobre los contenidos, fomentadas por *Humor*; algunas revelan la expectativa depositada por los lectores, entre la novedad y los indicios que para ellos hablan de un

³¹⁷ Estas observaciones, basadas en O'Donnell, “Democracia en la Argentina...”; Calveiro, op. cit., pp. 147 y ss.

³¹⁸ Entre otras muchas: los cursos particulares dictados por fuera de las universidades públicas intervenidas, las revistas literarias y juveniles y los grupos de teatro. Ámbitos intermedios, entre la privacidad no del todo asegurada del hogar, y la sociabilidad coartada de otros espacios públicos. Ver Sabato, Hilda, “Sobrevivir en dictadura: las ciencias sociales y la ' universidad de las catacumbas””. En Hugo Quiroga y César Tcach (compiladores), *A veinte años del golpe: con memoria democrática*, Rosario, Homo Sapiens Ediciones, 1996, pp. 51-57; Marcus, Cecily, op. cit.; Brocato, Carlos, op. cit.

producto reconocible. Así, por una parte, lo que como “viejos amigos” leen remite en su opinión a una continuidad con experiencias anteriores como *Satiricón* y *Chaupinela*:

“Me alegró mucho volver a leerlos. Fue como encontrar a uno que fue tu mejor amigo y quiere (y puede) serlo otra vez”³¹⁹

“Hablo de nuevo intento, porque cada vez que una revista de esta naturaleza llega a mis manos, y llego a la página del STAF [sic] (...), me parece estar asistiendo al resurgimiento del ave Fénix”.³²⁰

Es posible, así, entender a “Quemá esas cartas” como una instancia transicional entre la propuesta de *Humor* y los “anteriores modelos”, porque en ella observamos la reaparición de viejos lectores, sumadas a las manifestaciones de otros adquiridos por la revista.

Por otra parte, un aspecto fundamental imbricado en esa confluencia de nuevos y antiguos lectores, que justifica a nuestro entender el sentido de oportunidad de *Humor*, radicó en que la sección alentó interrogaciones sobre lo que unía a la revista con sus lectores y a estos entre sí, para recortar un “nosotros” compartido:

“Desde que los descubrí tengo montones de cosas para decirles. Fundamentalmente ésta: ya no me siento solo (...). No hay que entregarse. Si hay una cosa que está mal hay que decirlo. Hay que denunciar. Sabemos que llevamos varias generaciones frustradas. Pero nosotros tenemos la razón. Los locos son ellos...”³²¹

“Descubrir, así de pronto, que en alguna parte de mi linda ciudad hay otro, a quien yo ni conozco, que piensa como yo es desconcertante. Otro que se hace las mismas preguntas que yo me hago. Otro que se muerde de bronca ante las mismas injusticias.”³²²

Con ello, advertimos la asignación, que la revista propició y pudo ir delineando en la respuesta de sus lectores, de un lugar simbólico diferenciado para *Humor*, respecto de la prensa establecida o la industria cultural en sentido amplio, el “del lado de los (estos) lectores”:

³¹⁹ Carta con firma de “David E.”, en *Humor* n° 6, noviembre de 1978, p. 8.

³²⁰ Carta con firma de “Ricardo”, *Humor* n° 4, septiembre de 1978, p. 8. Énfasis y grafía del original.

³²¹ Carta de Néstor A. Ronconi, en *Humor* n° 39, julio de 1980, p. 14.

³²² Carta de Viviana M. Ham, en *Humor* n° 48, diciembre de 1980, pág. 15-6. Significativamente, esta carta es titulada “Una de las nuestras”.

“...Los llamo los ‘orilleros’ del periodismo (...). Porque no están con el ruido de las marquesinas y los cachet, y sobre todo porque tratan de permanecer fieles a un estilo sarcástico, inteligente, graciosamente intencionado, con un contenido invaluable, a mi juicio, como es el de decir grandes verdades con una sonrisa de oreja a oreja”.³²³

Dicen Novaro y Palermo que “hubo posibilidad de acción con otros, al menos dentro de los límites estrechos que suponía no desafiar abiertamente al régimen. ¿En qué consistieron esas posibilidades? Ni más ni menos que en intentos de mantener una identidad cultural, códigos de autopercepción y de reconocimiento recíproco, y hasta una memoria.”³²⁴ Dentro de esos parámetros se circunscriben las grandes líneas de la correspondencia manejadas en la revista, como canal para relacionarse con sus lectores.

Un espacio de intercambios y polémicas en su etapa inicial

Pero, así como el crecimiento del público lector viabilizó una sección para recibir sus aportes específicos en la revista, habilitó un espacio no solo de “reconocimiento” sino de comentario y discusión de los contenidos y recursos formales de *Humor*. En casos extremos, el debate exigió a la revista defender de manera perentoria sus valores y concepciones, acaso promoviendo situaciones de “sistematización explícita de su ideología”³²⁵ como medio. Observaremos la forma en que se dieron a la luz algunas de estas polémicas y debates suscitados entre la revista y los propios lectores. Nos parece que en ellas se condensan puntos de observación provechosos para aprehender cosmovisiones en juego dinámico entre autores y lectores.

Si las revistas culturales en América Latina cumplieron históricamente el papel de focos de discusión de ideas, en correspondencia con las tendencias culturales, políticas y sociales imperantes, y por ello son pasibles de ser estudiadas por su influencia programática,³²⁶ tal cosa no ha sucedido aparentemente en revistas con proyección masiva y asociadas a los géneros menores, como son las de humor.

³²³ Carta de Carlos Sonzini, *Humor* n° 12, abril de 1979, pp. 13-4.

³²⁴ Novaro y Palermo, *La dictadura militar...*, pp. 151-2.

³²⁵ Sidicaro, Ricardo, *La política...*, p. 9.

³²⁶ Seguimos a Beigel, Fernanda, “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana”, *Utopía y praxis latinoamericana*, año 8, n° 20, marzo de 2003, pp. 105-115. Ver también Girbal-Blacha y Quatrocchi-Woisson, *Cuando opinar...*, op. cit.

No llamadas a ser formadoras de opinión, algunas revistas humorísticas independientes sin embargo ostentaron, antes que una mera sujeción a los imperativos comerciales de la cultura del entretenimiento, una capacidad significativa de generar y condensar sentidos en danza sobre distintos fenómenos sociales, vedados en otros medios y discursos “serios” se hallaban obturados. En concreto, mostraremos cómo *Humor*, en sus interrelaciones con el público lector individual e incluso institucional y con otras publicaciones, vuelve su sección de lectores un espacio de denuncia y discusión que en su punto álgido permite explicitar las bases del proyecto editorial, pero que también habla de un clima de ideas de la época, susceptible de ser observado en el flujo epistolar publicado en la revista. Esta fomentó un intercambio, mediatizado por el soporte y por las constricciones ya apuntadas, que llevó a problematizar las formas de representación de la realidad en momentos de fuerte control de las posibilidades expresivas públicas y censura de los relatos disidentes con el orden oficial. La clave humorística de la revista, desde esta perspectiva, se tornó un soporte de tematización relevante en momentos en que, como se ha destacado, tentativas similares comenzaban a esbozarse desde otros ámbitos de menor difusión que la prensa periódica, como la literatura.³²⁷

Podemos definir los casos a considerar como “situaciones de interpelación”. La identidad editorial de *Humor*, con sus variaciones y derivas, sus apelaciones al pasado y su orientación al porvenir, aparece diseminada en distintas expresiones a lo largo de la revista. Aunque la firma “Los irresponsables”,³²⁸ contuvo los textos expresamente editoriales, otros más breves aparecieron de forma subsidiaria, por lo general bajo la forma de comentarios sin firma. No solo es la firma, sino –paradójicamente- el anonimato lo que configura el discurso como editorial. Al elidir la firma individual, el estatus textual se desprende de su identificación subjetiva, para integrarse al reino de las definiciones y juicios editoriales. Echando mano de una figura metafórica, el discurso editorial surge como un gran sujeto, subyugador de las posturas personales de cada colaborador del medio, porque sustenta aquella que es hegemónica. Alguien que escribe *por todos*. Se sigue, para las “situaciones de interpelación”, una analogía inspirada en la conceptualización de Louis Althusser,³²⁹ que permite figurar escenarios en las cuales la

³²⁷ Ver Sarlo, Beatriz, “Política, ideología y figuración literaria”, op. cit.

³²⁸ Signatura surgida a partir de la breve polémica de *Humor* con *Hortensia*, cuyo director, Alberto Cognigni, firmaba sus editoriales como “El responsable”. Responde en su origen, a un contrapunto irónico.

³²⁹ Ídem, *Ideología y aparatos ideológicos del estado*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.

imagen o identidad autoasignada por el proyecto editorial (como gran sujeto), en la forma de valores, objetivos, etc., se ve confrontada a una demanda estimada como difícil de ignorar, que desafía la credibilidad del medio y provoca una intervención especial, desde el mismo plano directivo. Quedan en ese acto excluidas las de integrantes del medio –salvo que fuera la del director como tal-, en tanto el incidente parece requerir un posicionamiento inequívoco y unívoco, encarnado por el “gran sujeto”, la voz oficial editorial.³³⁰ Lo cual supone distinguir y –por ello- seleccionar con quiénes confrontar y a quiénes responder, cuando las condiciones lo permiten. En estas decisiones influye la jerarquía, el prestigio, la autoridad, el poder, la legitimidad o la capacidad de influencia real del potencial actor interpelador.³³¹ Hay que distinguir entre las demandas puntuales y “ordinarias” de los lectores de *Humor*, resueltas en la forma de una respuesta –cuando la hubo- escueta, del tipo de operación señalada, que moviliza declaraciones contundentes.

Revisaremos algunos contenidos relativos a las polémicas en la primera etapa de *Humor*, con el propósito de descubrir las coincidencias, matices y desconexiones con el discurso editorial. En la etapa estudiada, distinguimos tres debates notorios, con participación de los lectores. El primero de ellos, ubicado en los primeros números de la revista, tematiza la calidad cultural del rock y su posible carácter renovador en la música argentina. Centrado alrededor de la música como objeto del gusto individual, escapa a nuestros propósitos abordarlo.³³² Dado que en este caso el debate, llevado adelante entre los lectores, no compromete directamente a la revista, decidimos enfocarnos en los siguientes. El primero aborda la posibilidad y validez ética de abordar el genocidio judío mediante el humor gráfico. La segunda tomó forma respecto a la representación de las clases populares en la historieta “Romancero ilustrado del Eustaquio”. En ambos se evidencia una participación reiterada activa del lectorado, una

³³⁰ Ver por ejemplo, Sidicaro, Ricardo, op. cit., p. 8-9.

³³¹ De modo tal que, de acuerdo a un ejemplo presentado por Althusser en su libro recién citado, aunque es un acto legítimo suscitar la atención de un individuo en la vía pública, la apelación de un policía (el “llamado al orden”) ostenta una autoridad inescapable, so pena de infringir determinadas nociones legitimadas del orden social imperante, expresadas en disposiciones legales (y colocarse en condición de infractor).

³³² Debate desarrollado en los números 7, de diciembre de 1978, 9 de febrero de 1979 (donde la revista declara que “no hay que tener miedo a la controversia”) y el 10 de marzo de 1979, en el cual la discusión se combina y deriva con los comentarios surgidos a partir de una nota de Alejandro Dolina acerca de la juventud. Surge a raíz de una sugerencia de un lector para que Alicia Gallotti entrevistara al por entonces integrante del grupo Serú Giran, Charly García. Existe un cuarto debate registrable, a raíz de la modificación de las incumbencias profesionales de la carrera de psicología por el ministerio de educación. Tampoco lo hemos considerado por tratarse de una controversia externa a los contenidos de la revista. Ver *Humor* n° 43, septiembre de 1980.

explícita intervención editorial, e incluso de instituciones de la sociedad civil, constituyendo situaciones oportunas para entender tanto el funcionamiento de la sección, los posicionamientos de una parte de su público y los valores sostenidos por *Humor*, como para ilustrar ciertas temáticas en discusión que hemos ubicado en el clima de ideas de la época.

Capítulo 5

***Humor* ante el genocidio judío**

Al cabo de un año y medio de publicación, *Humor* parecía haberse consolidado en un nicho de mercado compartido con otras pocas revistas dedicadas al humor. La progresión ascendente de las ventas había permitido que el proyecto editorial de *Humor* se afanzara, pero mostraba por lo mismo la existencia de un público expectante y deseoso de propuestas renovadas. Mientras que en algunos casos la innovación vino impulsada por una lectura editorial atenta a explotar recursos clásicos del mercado de revistas humorísticas, con sentido de oportunidad— la gráfica de las tapas, de audacia creciente, es un ejemplo—,³³³ en otras provino de un intento de ampliar los alcances de lo abordable dentro de lo ya tratado dentro género humorístico.

El caso que trataremos en lo que sigue se ajusta a ambos parámetros, en tanto hace correlato con su contexto y a la vez se dispone frente lo que se ha denominado como un punto límite de la representación humorística.³³⁴ Su decurso instaló una polémica alrededor de la viabilidad de exponer los hechos del genocidio judío durante el transcurso de la segunda guerra mundial, a través del humor gráfico. La controversia fue producto de la intervención de importantes instituciones comunitarias, cuya autoridad discursiva para referirse a cuestiones como el genocidio judío estaba legitimada tanto por su carácter representativo como por su reconocimiento oficial.³³⁵

Podremos observar que, en una revista que se planteó una comunicación asidua con sus lectores, el eco público de este debate la lleva a sentirse interpelada y explicitar las bases del proyecto editorial frente a las críticas recibidas. Por una parte, entra en discusión el papel desmitificador del humor, su potencial crítico-corrosivo de las certezas sociales asentadas. Por otra, la relación del humor con la ética frente a casos extremos en los que pretende aludir el horror de un genocidio. Desde el punto de vista de la polémica en sí, esta termina desarrollándose por un carril autónomo al iniciado por

³³³ Ilustradas por Andrés Cascioli, según señala Álvaro Abós, “Humor, que tenía su puntal en la portada, incurría en un extraño despilfarro: regalaba su más preciado tesoro al mero voyeur de quiosco, quien no necesitaba oblar el precio para degustarla. Claro que, con su astucia de editor, Cascioli sabía que una tapa atractiva es un tónico infalible que abre el apetito del lector”. Abós, “Un hombre al pie del tablero”, p. 7. En Cascioli, *30 años de humor político...*, pp. 5-7.

³³⁴ Burkart, “La revista Hum® frente...”, pp. 1-11.

³³⁵ Ver Mirelman, Víctor A., “Las organizaciones internacionales judías ante la represión y el antisemitismo en Argentina”. En Senkman, Leonardo y Mario Sznajder (editores), *El legado del autoritarismo. Derechos humanos y antisemitismo en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1995, pp. 239-71.

las entidades. Dado que, si en principio se enfoca en el dilema humor-genocidio, se va desplazando hacia la cuestión de la asimilación de los judíos, bajo el influjo –según veremos- del clima de época.

En octubre de 1979 se publican en *Humor* una serie de chistes gráficos realizados por el dibujante Catón.³³⁶ Los chistes, siete en total y ubicados en una doble página, intentan una aproximación humorística a la Genocidio judío. Para ello, presentan situaciones ubicadas en campos de concentración, protagonizadas por oficiales y soldados nazis y por prisioneros judíos.



Doble página “Holocausto I”, Catón

Cada personaje es distinguido mediante el recurso de la caricatura, esto es, la reproducción de determinados rasgos socialmente estereotipados, asociados al sujeto en particular o al o a los colectivos a que pertenece. Recordemos que lo propio de la caricatura atiende precisamente a esa característica:

“Se trata de una forma artística que propone una reproducción de la realidad, llevada a cabo exagerando determinados rasgos. Es una

³³⁶ “Holocausto I”, en *Humor*, nro. 21, octubre de 1979, pp. 60-1. El título parece indicar que estaba previsto publicar una segunda entrega de chistes sobre el tema pero, en cualquier caso, esta nunca saldría a la luz. “Catón” es el seudónimo de Raúl A. Bonato quien, aparte de *Humor* colaboró en las revistas –la mayoría humorísticas- *Tía Vicenta*, *4 patas*, *Adán*, *Sátira*, *Media Suela*, *Rico Tipo* (segunda época), *La sombrilla*, *Caras y Caretas* (tercera época) y en el diario *La Prensa*. “Holocausto” es una de las denominaciones usuales, en distintos idiomas, para referirse al genocidio judío.

imitación hiperbólica que resulta por acentuación de algunos rasgos específicos de la cosa imitada. Reproduce, pues, un modelo exaltando alguna(s) cualidad(es) con la fuerza de la obsesión”.³³⁷

De esta forma, se identifica a los individuos judíos por varias características históricamente sedimentadas en su representación: la nariz curva, el cabello enrulado y el uso de anteojos. Pero, además, se trata de judíos cautivos de los nazis en un campo de concentración, lo que lleva al autor a construir tanto los personajes como el escenario en que se llevan adelante las situaciones con arreglo a figuras convencionales para hacer sentido respecto a la experiencia del genocidio judío, ocurrida casi cuatro décadas antes de la publicación de los chistes.³³⁸ Con respecto a los personajes, los judíos son presentados ostentando un número tatuado en el brazo, en alusión al registro de cada individuo internado en el campo. A los rasgos estereotipados que los vuelven “judíos”, estos números son la única referencia que los identifica como prisioneros y los diferencia de los nazis, dada la ausencia de una vestimenta que los caracterice como internos de los campos –con la salvedad de un interno que lleva un gorro tradicional, el kipá-. Su imagen despojada permite contraponerlos al abigarramiento de símbolos que constituye la representación de sus captores. Por último, su mansedumbre frente a los maltratos de los guardias, abona no solo la idea del sometimiento forzado de los prisioneros, sino que también puede ser relacionada con la supuesta resignación con la que el pueblo judío europeo afrontó la experiencia genocida.³³⁹

³³⁷ Carbone, Rocco, *El imperio de las obsesiones*, Buenos Aires, UNQ, 2008, p. 156.

³³⁸ Se trata de invocar en los chistes lo que, para su autor, serían los elementos “emblemáticos” de la Genocidio judío, en tanto la representan como símbolos y no pretenden ofrecer una documentación histórica. Mediante su presencia, se prevé que el lector debe identificar la escena inequívocamente. Nos basamos en Marie-Anne Matard-Bonucci, en “Le difícil témoignage para l’image”; citado en Feld, Claudia, “‘Aquello ojos que contemplaron el límite’. La puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición”, p. 100. En ídem y Stites Mor, *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 2009, pp. 77-109.

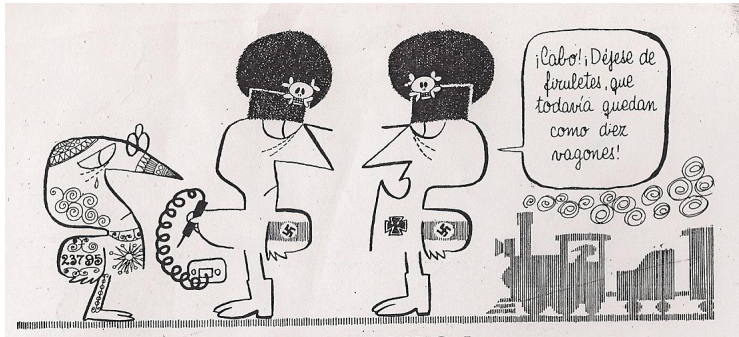
³³⁹ Sobre este imaginario acerca de los judíos occidentales sobrevivientes de los campos, para el caso de la sociedad israelí, ver Brauman, Rony y Eyal Sival, *Elogio de la desobediencia*, Buenos Aires, FCE, 2000, p. 33.



“Holocausto I”. Detalle de chiste

Los nazis ostentan, en efecto, numerosos detalles que los identifican como tales. El tipo físico “ario”, con características físicas como la nariz aguileña, el pelo lacio, etc., subrayan su alteridad física respecto a los prisioneros. Visten uniformes con símbolos de las SS³⁴⁰ –la sigla aparece en los cascos de los soldados, la calavera cruzada con tibias en las gorras de los oficiales-, suelen ostentar en su pecho la condecoración denominada Cruz de Hierro y blanden el brazalete con la esvástica. Su adscripción a las SS los define, a la vez, como nazis y específicamente como responsables de los campos, pues esa era una de sus funciones principales. Por otra parte, hay un exceso que alimenta la identificación del estereotipo. Este es visible, por ejemplo, en el caso del brazalete, puesto que no era usual que los miembros de las SS lo llevaran en los campos; mientras que ese ícono aporta concretamente en cada chiste a la lógica de oposición buscada por confrontarse al número seriado que identifica a los judíos cautivos. Una actitud cínica y deshumanizadora que demuestran los guardianes ante la persona de sus víctimas judías completa su construcción estereotipada.

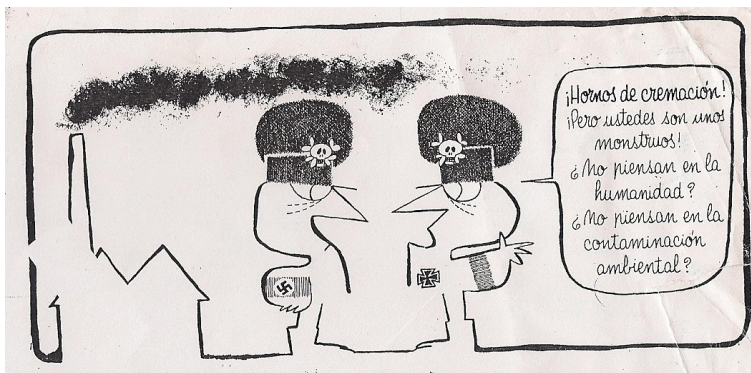
³⁴⁰ En tanto las SS cumplían el rol de responsables de los campos, su presencia en los chistes habla de una ajustada documentación previa por parte del autor. Las SS -abreviatura de Schutzstaffeln, “Escuadrones de Protección”-, fueron una organización militar y de seguridad del nazismo responsable del cautiverio y exterminio de judíos y de otros grupos étnicos, sociales y políticos durante el régimen nazi. El propio Catón parodia la profusión simbólica de sus personajes, al poner su nombre en uno de los chistes bajo el dibujo de un águila imperial, similar a la que portaba la esvástica en la insignia de los uniformes de las fuerzas armadas alemanas; o al incorporarlo a un papel, clavado al piso por un puñal ensangrentado de idéntica procedencia.



“Holocausto I”. Detalle de chistes

Los sucesos o “temas” de los chistes, por su parte, responden en sus recursos estereotipados y emblemáticos a la ambientación de un campo de concentración y/o exterminio. Entre ellos, el tren de deportados, los hornos crematorios y la presencia de restos humanos. En consonancia, se alude en los chistes a varios procedimientos de la acción genocida, como el proceso de identificación de los reclusos, los castigos físicos y psicológicos, la privación de alimentos y la insinuación de ejecuciones e incineración de los cuerpos de los prisioneros -mediante la representación de calaveras humanas con el tiro de gracia-. Dos de los chistes reponen sendos tópicos, más tarde señalados como prototípicos de la perversidad nazi: la utilización de la piel de los judíos asesinados para

encuadernaciones y la conversión de sus cuerpos de los asesinados en materia prima para fabricar jabón.



“Holocausto I”. Detalle de chistes

La representación visual general ayuda, en suma, a despejar cualquier ambigüedad interpretativa por parte del lector. No son presos comunes los representados en los chistes, ni están reclusos en una cárcel cualquiera. Es por esa razón que esta serie de chistes tampoco se pueden asociar fácilmente a una variante del humor gráfico emparentado con el humor negro como sería, por ejemplo, el de los chistes sobre ejecuciones, castigos corporales o aquellos ambientados en prisiones.³⁴¹ Por el contrario, aluden a un acontecimiento histórico en su especificidad. Asimismo, el conjunto de episodios relatados por los chistes obtiene un refuerzo mutuo en su

³⁴¹ Un ejemplo de este tipo de humor es del español Miguel Cuesta (alias Gila), quien practicó desde el humor gráfico y escrito diversos temas del humor negro. Sobreviviente de los fusilamientos franquistas durante la guerra civil española, este comediante, escritor y humorista estuvo radicado varias décadas en Argentina. Ver *El libro de quejas de Gila*, Madrid, Sedmay Ediciones, 1975. En Argentina publicó su producción en la revista *Media Suela*, dirigida por Geno Díaz, y en la efímera *Sancho*, cuyo responsable era Julio César Vivas, ambas aparecidas en 1975; y en la tercera época de *Caras y Caretas*, dirigida por Héctor Alberto Descalzi y surgida a principios de la década del 80. Desarrollamos algunas precisiones conceptuales sobre el humor negro en las páginas que siguen.

verosimilitud al brindar, por su contigüidad, elementos adicionales a cada escena individual que conjuran posibles ambigüedades de su sentido. Cada escena ladera suministra datos de refuerzo que permiten confirmar lo que adivinamos en la que concita nuestro interés específico.

Así pues, el *corpus* presenta una serie de figuras, *leit motifs* asociables al régimen nacionalsocialista y en especial a su política de exterminio, fácilmente reconocibles en la serie de chistes. Un requisito básico de su efectividad, siendo que presentan un referente real-histórico, radica en el conocimiento del público lector de los acontecimientos denotados y en su posible predisposición a aceptar la comicidad de las situaciones planteadas. Como resulta obvio, los chistes se publican en tanto y en cuanto se espera que causen comicidad a partir de su inteligibilidad.³⁴²

Una primera mirada permite indicar que la publicación de los textos gráficos de Catón se basa en la presunción los estereotipos atribuidos por el dibujante a los protagonistas como a las situaciones presentadas debían ser reconocibles para el público. La relación de distintos indicios hallados en la prensa argentina de la época de esta publicación, y la propia polémica desatada en *Humor*, permiten afirmar que se cumple tal requisito formal para la enunciación eficaz de los chistes. En la década de los años 70, el genocidio judío ya se había tornado un suceso histórico suficientemente conocido, habida cuenta de la difusión mundial de los hechos del genocidio-. Desde el punto de vista del derecho internacional, se convirtió en el caso testigo de los delitos de lesa humanidad que inspiró la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948. En Argentina, desde mediados de la década de los años 40, las instituciones judías y una parte de la prensa masiva llevaron adelante una moderada pero sostenida difusión de la *Shoah*.³⁴³ Posteriormente, los trascendidos sobre la presencia de criminales de guerra nazis en Argentina y en particular el célebre rapto del ex oficial de las SS Adolf Eichmann en la provincia de Buenos Aires por agentes israelíes, en 1960, reavivaron el interés mediático local y mundial por el genocidio judío.³⁴⁴

³⁴² Como dice Oscar Steimbeg, para participar de la comicidad del chiste se debe “ser de la parroquia” del emisor respecto al tercero objeto de mofa. “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico”, p. 109. En *Signo & Señal*, nro. 12, abril de 2001, pp. 100-117.

³⁴³ Ver Efron, Gustavo y Darío Brenman, “La prensa argentina frente a la *Shoah*”, en *Nuestra Memoria*, año XIII, nro. 28, abril de 2007, pp. 287-301. “Shoah”, vocablo hebreo equivalente a “catástrofe”, es uno de los modos con que se designa al genocidio judío.

³⁴⁴ No obstante, debe señalarse que, como afirman Rony Brauman y Eyal Sival, la difusión informativa sobre el genocidio judío incluso en Israel fue escasa hasta los años 60 –por distintos motivos políticos y sociales- y el proceso a Eichmann se planteó desde las esferas oficiales israelíes como una iniciativa para unir a una sociedad fragmentada por cuestiones étnicas, alrededor de la condena común al exterminio judío. Brauman y Sivan, op. cit., pp. 33 y 38-9. Sobre el caso Eichmann en Argentina, además de la

La búsqueda de referencias más cercanas al tiempo de la publicación de los chistes, permitió advertir la presencia de “instancias de actualización” en la temática en el marco de los medios masivos de comunicación y entretenimiento.

Por su inscripción en el medio televisivo, de amplio alcance en la década que nos ocupa, debemos comenzar mencionando el caso de la miniserie estadounidense “Holocausto”. Publicitada su proyección en Argentina a fines de 1978, no llegaría a emitirse. Recién en diciembre de 1981 fue transmitida por canal 9, a la sazón controlado por el ejército.³⁴⁵ Parece más atinado enmarcar esa decisión en la delicada situación nacional e internacional provocada por el caso Timerman y su cobertura mediática, que hacía inoportuna cualquier referencia a la persecución de los judíos para la junta militar.³⁴⁶

La otra remisión proviene del cine, pero tiene relación indirecta con la miniserie mencionada, merced a las estrategias comerciales utilizadas para difundir un filme documental sobre el nazismo. Pocos meses después del anuncio trunco de la emisión de “Holocausto” –y varios antes de publicar los controversiales chistes de Catón-, el diario *Clarín* publica en su sección de espectáculos un aviso que presenta el documental de origen soviético “El fascismo al desnudo”, proyectado en el cine porteño Cosmos 70.³⁴⁷

cobertura de la prensa en su momento, se publicaría un artículo como nota de tapa en la revista *Todo es Historia* pocos meses antes del secuestro de Timerman: Reyna, Marcelo, “El caso Eichmann”, en *Todo es Historia* nro. 116, enero de 1977. Hay que contar, asimismo, la tarea de recordación y homenaje que, como “emprendedoras de la memoria” (Jelin) llevaron y llevan a cabo hasta nuestros días distintas instituciones comunitarias en nuestro país.

³⁴⁵ El semanario comunitario *Nueva Presencia* se hace eco de la promesa incumplida en una nota próxima a la publicación de los chistes de *Humor*. Ver Polak, Carlos, “¿Quién le teme a ‘Holocausto’ en nuestro país”. En *Nueva Presencia*, n° 112, 24 de agosto de 1979, p. 2. Allí se especula con la existencia de “fuerzas oscuras” que impiden su proyección y se llama a las entidades comunitarias a tomar cartas en el asunto. En febrero de 1981 (n° 126), *NP* reitera el reclamo; para diciembre destaca que finalmente se emitirá en canal 9. Esta obra se había basado en una novela de Gerald Green sobre la trayectoria de una familia judía, deportada al gueto de Varsovia y luego conducida al campo de concentración de Auschwitz. La miniserie había sido estrenada en abril de 1978 y ganó, entre otros, varios premios Emmy.

³⁴⁶ Una deducción retrospectiva liga la cancelación inicial de este programa a una intención oficial de conjurar posibles asociaciones de los telespectadores del genocidio judío respecto a su propio presente. En el marco de la época, parece más razonable que el incidente creado alrededor del secuestro y desaparición de Timerman fuera el desencadenante de esa decisión. Director del diario *La Opinión*, Timerman había sido secuestrado por un grupo de tareas en abril del 1977, por estar a criterio de la junta militar involucrado con el manejo de fondos de la organización revolucionaria Montoneros. Trasladado a centros clandestinos de detención, permaneció detenido-desaparecido y sufrió torturas, además de ser despojado de la propiedad de su diario. Meses después, por la presión internacional, fue “legalizado” mediante su confinamiento en una cárcel. En septiembre de 1979 fue liberado, despojado de su ciudadanía y expulsado del país. Es autor de un relato sobre su experiencia como detenido-desaparecido, ver Timerman, *Preso sin nombre, celda sin número*, Buenos Aires, El Cid editor, 1982.

³⁴⁷ “Cosmos 70” era la denominación hasta la década del 80 de un complejo cinematográfico ubicado en la céntrica avenida Corrientes de la ciudad de Buenos Aires, especializado en el cine de los países socialistas y existente entre 1957 y 2009. “El fascismo al desnudo”, dirigida por Mijail Romm, fue estrenada originalmente en 1965. La prosecución de relaciones diplomáticas abiertas entre la URSS y la

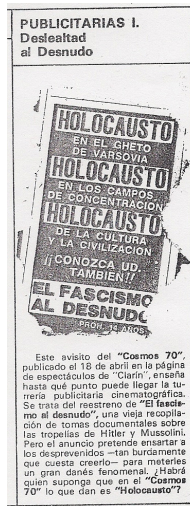
En dicho anuncio se promocionaba el filme mediante su proximidad temática con la palabra “Holocausto”, en letras de molde:

“HOLOCAUSTO
EN EL GUETO DE VARSOVIA
HOLOCAUSTO
EN LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN
HOLOCAUSTO
DE LA CULTURA
Y LA CIVILIZACIÓN
¡¡CONOZCA USTED TAMBIÉN!!
**EL FASCISMO
AL DESNUDO**”³⁴⁸

El uso sensacionalista, icónico y poco escrupuloso del nombre de la miniserie estadounidense permite evidenciar que, pese a su emisión frustrada, había concitado suficiente repercusión como para permitir promocionar un producto aparentemente similar -a criterio del distribuidor local de este último-. Por su parte, *Humor* dio cuenta críticamente de esta publicación, enfocándola desde el prisma de uno de sus intereses, el ámbito publicitario. Un pequeño recuadro de la sección “Quemá esas cartas” recoge el recorte.

dictadura argentina, por razones comerciales y de política exterior, proveyó un marco para intercambios culturales; escenario en el cual distintas manifestaciones artísticas soviéticas, entre ellas el cine -y las películas de denuncia del nazismo, en especial- encontraron una acogida tolerante, aun si su temática en apariencia disonó con el contexto político reinante. Ver al respecto el libro de Isidoro Gilbert, *El oro de Moscú*, Buenos Aires, Planeta, 1994, capítulo X.

³⁴⁸ Tomado de *Humor*, n° 13, mayo de 1979, p. 4. La reproducción simplificada del anuncio intenta respetar las proporciones gráficas del mismo. Negritas en el original.



Comentario de *Humor* sobre el aviso de “El fascismo al desnudo”

Para la revista, el aviso comporta un engaño, puesto que en realidad la película es una producción ya conocida y nada tiene que ver con la miniserie: “...el anuncio pretende ensartar a los desprevenidos –tan burdamente que cuesta creerlo- para meterles un gran danés fenomenal. ¿Habrán quien suponga que en el “**Cosmos 70**” lo que dan es **Holocausto**?”³⁴⁹ De esta mención podemos extraer algunas conclusiones:

- El interés de *Humor* en la ética profesional, respecto esta vez del campo publicitario (como vimos, en absoluto alejado de la experiencia editorial de la revista).
- La miniserie “Holocausto”, con independencia de su emisión efectiva, era un ítem vigente en la consideración de los medios, *Humor* entre ellos. De otro modo, tampoco la sala podría haber explotado la supuesta relación entre una producción y otra con fines promocionales.

Al margen de la evaluación publicitaria negativa, *Humor* distingue con claridad los filmes y manifiesta tener presente el “caso Holocausto” en los meses previos a la publicación de los chistes de Catón. Es entonces posible afirmar que los chistes asumen como trasfondo ese conocimiento en la persona de sus posibles lectores.

Respecto a la lógica enunciativa de los chistes, en su sentido más general obtienen su comicidad a costa de un tercero, de acuerdo a la conocida definición freudiana.³⁵⁰ A diferencia del hecho humorístico, en el que el sujeto se expone a sí mismo en una expresión sublimatoria de un sufrimiento, los chistes están despojados de toda chance

³⁴⁹ *Ibidem*. Negritas en el original.

³⁵⁰ Steimberg, Oscar, “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico”, p. 103. En *Signo & Señal*, nro. 12, abril de 2001, pp. 100-117. Seguimos su planteo en lo que sigue.

de “reversión de comicidad”. Dado que en el humor gráfico el autor aparece como un autor social, el o los protagonistas del chiste deben referenciarse –para producir el efecto cómico y conjurar simbólicamente la situación de sufrimiento, superada por la escena humorística- en un segmento social que los contextúe. Un chiste cuyas referencias temáticas -y gráficas en este caso- aludiera a la comunidad judía, sólo podría pertenecer al acervo del “humor judío” por aparecer en una publicación judía. Es claro, en nuestro caso, que su sentido se deposita precisamente sobre otros, los judíos, y se desplaza una carga agresiva sobre su figura. Iniciativa que requiere la connivencia de los potenciales lectores con las intenciones del creador.

Hasta aquí, el corpus estudiado se mantiene dentro del campo de los chistes referentes a un grupo social determinado, sea étnico, político, sexual o de otro orden social.³⁵¹ Sin embargo, aunque este aspecto permite, en principio, que los de Catón pudieran pensarse integrando el cúmulo de los “chistes sobre judíos”, no es ésa su índole fundamental.

Lo que los diferencia es su tema excluyente, el genocidio judío como acontecimiento histórico referencial, inseparable de las vicisitudes puntuales que pretenden relatarse en cada uno de los chistes. La condición traumática del mismo, el cúmulo de padecimiento humano que supuso los enmarca y condiciona. Por ello, los ronda insistentemente el interrogante sobre la validez del humor para expresar algo sobre la experiencia concentracionaria. Ya que no hay manera de entenderlos si no se conoce lo suficiente sobre el horror que vienen a repasar, los chisten disparan, junto a toda posible comicidad, un dilema ético para el lector-espectador que ve evocadas, en plan cómico, prácticas vinculadas al exterminio. Parafraseando una obra que se confronta a un problema equivalente ante el terrorismo de estado argentino, ¿es posible volver soportable lo insoportable del horror, mediante el humor gráfico, sin perder algo esencial e imprescindible?³⁵²

Un problema esencial de los chistes hace, entonces, a la gravitación de su referente histórico, antes y durante las situaciones ficcionales que postulan. Como consecuencia, su éxito al intentar superar el padecimiento concreto y desviar el estallido

³⁵¹ El chiste étnico, “sirve para atribuir, de manera excesiva o absurda, deficiencias humanas a otros grupos étnicos (...). Se refieren a situaciones que suelen esconder alguna ambigüedad, a situaciones contradictorias o a dilemas que suscitan incertidumbre o ambivalencia”. Davies, Christie, *Ethnic Humor around the World: a comparative analysis*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 307. Citado en Driessen, Henk, “Humor, risa y trabajo de campo: apuntes desde la antropología”, p. 231. En Bremmer, Jan y Herman Roodenburg, *Una historia cultural del humor*, Madrid, Sequitur, 1999, pp. 227-246. Según veremos, de todos modos lo étnico no es la variable principal en estos chistes.

³⁵² Feld, op. cit., p. 143.

emocional que amenaza teñir de dramatismo la escena mediante la resolución cómica, resulta comprometido.³⁵³ En efecto, el corpus analizado basa su comicidad en el recurso disyuntivo, que tuerce el sentido “serio” esperable y sorprende con un desenlace, inesperado y risueño, de la escena.

En uno de ellos, la orden para detener al creador compulsivo de dolorosos arabescos sobre la piel ajena –signo de una vocación artística pervertida- obedece, no a razones humanitarias, sino al imperativo de seguir tatuando los números de registro a los deportados del convoy ferroviario, visto en el trasfondo del cuadro.

Otro soldado, en un segundo chiste, es conminado a cesar sus latigazos a otro cautivo; la intención del oficial que da la orden, según se nos informa, no se aplica a proteger al cautivo del tormento, sino que responde a su interés en cuidar su epidermis para utilizarla en encuadernaciones de libros. Este chiste se basa, junto a un tercero, en sendos leitmotiv de las prácticas genocidas nazis, consistentes en aprovechar los cuerpos de los asesinados como fuente de materias primas. Si el citado alude a las encuadernaciones con piel humana, un tercero sugiere el mismo origen en la fabricación de jabón al jugar con el sentido de la palabra “tocador” -aprovechando la similitud de sentido entre “tocador”, aplicable a la vez al ejecutante musical y a un tipo de jabón para la higiene personal-.

Un cuarto chiste utiliza el mismo recurso, al tematizar un suplicio psicológico. El inicial deseo de venganza de la pareja judía famélica, indignada ante la vista de los manjares consumidos por sus captores, se trastoca en una expresión de esperanza de que estos vean aumentado su colesterol. Una diferencia significativa de este chiste respecto a los demás es que abreva en formas más convencionales de humor gráfico (la que aborda los suplicios se podría relacionar con el humor negro). A este respecto, sería posible cambiar el escenario histórico y las identidades de sus protagonistas sin alterar el argumento del chiste.

Quizás haya un chiste que ejemplifica como ninguno un conflicto ético que no necesariamente impide el efecto cómico del corpus estudiado, pero que lo impregna. En éste es donde se hace omnipresente su materia fundamental, la práctica genocida, la cual no solo no es representable, sino que apenas puede ser sugerida. Tiene como motivo los hornos crematorios de los campos, cuya actividad hace que el protagonista, increpando a su interlocutor –ambos son oficiales SS-, enuncie un parlamento revelador:

³⁵³ Steimberg, op. cit., p. 109.

“¡Hornos de cremación! ¡Pero ustedes son unos monstruos! ¿No piensan en la humanidad? ¿No piensan en la contaminación ambiental?”

Si hasta la penúltima pregunta, leemos la acusación que anticipa el desborde emocional de un individuo indignado, el interrogante final lo conjura. Donde el lector esperaba un alegato contra el exterminio de seres humanos, se encuentra con un desplazamiento de las intenciones loables hacia la menos acuciante cuestión de la contaminación ambiental. Las aparentes buenas intenciones del oficial se descubren, en el fondo, degradadas en su alcance.³⁵⁴ Mientras tanto, los hornos permanecen inenarrables, puesto que siguen en plena labor pero sin que esta se revele, salvo por un signo indudable –el espeso humo surgente de su chimenea-. Como maquinaria de destrucción *en actividad*, no dejan de concitar el recuerdo del lector como clave para comprender lo que el oficial arguye. Son la sustancia del chiste, como lo era el tren de deportados en el que señaláramos anteriormente. El sentido originario de los hechos traumáticos sigue siendo indispensable para que el lector comprenda la trama.³⁵⁵

Alberto Cognigni, dibujante y director de *Hortensia*, había efectuado su propia reflexión sobre la licitud de las recreaciones humorísticas del horror en las páginas de su revista, varios años antes de la aparición de los chistes de Catón.³⁵⁶ Luego de dedicar una doble página a ensayar distintos chistes gráficos sobre la tortura -y demostrar que es posible plantearlos con eficacia cómica-, concluye con un “pero no se puede”. Es la leyenda que prologa la viñeta final, donde Cognigni abandona la caricatura y escoge un trazo realista y en crudo claroscuro para mostrar en primer plano el cuerpo yacente de un individuo, inconsciente o muerto y con su rostro ensangrentado. Mediante este cuadro, cuya más inmediata reminiscencia gráfica es el *cómic* y, especiales, las obras de

³⁵⁴ La preocupación ecológica aparece como una banalidad en el discurso del oficial, pues asimismo es más propia del tiempo del dibujante Catón que de la agenda pública internacional de la primera mitad del siglo XX.

³⁵⁵ No se trata, como quiere Mara Burkart, de que Catón haya planeado disponer en segundo plano los signos de las atrocidades nazis para permitirle al lector desnaturalizarlas y retornarlas a un primer plano (que, asimismo, aludiría a los crímenes de la dictadura argentina); sino de que esa manera solapada implica que sus chistes no pueden eludir su referente, el horror genocida, al intentar la comicidad. Tampoco la relación “desviada y esquiva” entre los chistes y el terrorismo de estado aparece en el texto de la autora mencionada con las mediaciones que permitirían explicarla, hecha la salvedad de algunos datos contextuales. Ver Burkart, “La revista Hum® frente...”, p. 6.

³⁵⁶ Cognigni, Alberto, “Futurología 11. La tortura (Ira. Parte)”, *Hortensia*, 1972. Reproducida en Vázquez Lucio [Siulnas], op. cit., pp. 384-5. Esta obra aparece en un momento de aceleración de la violencia política, cuyo hecho paradigmático es el asesinato de un grupo de militantes y dirigentes de distintas organizaciones guerrilleras, preso en la cárcel chubutense de Trelew, el 22 de agosto de 1972.

creadores como Alberto Breccia,³⁵⁷ Cognigni manifiesta su rechazo a hacer humor con las situaciones de tortura y reafirma el deber moral de tratarlas de manera realista.

Parece evidente que el director de *Hortensia* redirige la cuestión de hacer humor con los crímenes de lesa humanidad, de los mecanismos propios de la comicidad –cómo hacer reír al lector-, al plano supuestamente “exterior” del proceder ético del autor. Lo interesante es que postura se reitera en otros creadores de humor gráfico. Miguel Rep definió, dos décadas después de Cognigni, su postura sobre la posibilidad de satirizar el terrorismo de estado argentino. Lo hizo como al pasar, a través de una pequeña viñeta integrante de una plancha de sus dibujos, denominada “Desaparecidos”. La escena muestra un panel con expositores, entre los que se encuentra el autor y, en primer plano, la mano levantada de un espectador, quien pregunta “¿Harían humor con los desaparecidos?”. Su respuesta es “sí, si aparecieran”.³⁵⁸ Con la desaparición, falta el partenaire que hace a la relación humorística como expresión compartida, dirigida a sobreponerse al sufrimiento, en este caso inacabado.³⁵⁹ Fuera de este marco compartido, se impondría la “seriedad” del padecimiento del ausente o un humor negro a costa de su desgracia, eficaz o no con relación a los parámetros morales del lector más que respecto a las convenciones del género (como podría ser el caso de “Holocausto I”).

También es posible recapitular discusiones sobre la plasmación ficcional del genocidio judío, llevadas adelante desde otro medio, el cinematográfico. En este sentido, vale mencionar la controversia generada alrededor de la película italiana “La vida es bella”, estrenada en 1998 y dirigida y protagonizada por Roberto Benigni. Su trama muestra las tribulaciones de un padre judío para proteger a un hijo de corta edad y sobrevivir, mientras permanecen internados en un campo de concentración. Aquel crea

³⁵⁷ Breccia fue un talentoso dibujante e ilustrador, que se desempeñó fundamentalmente en el campo de la historieta. Una apreciación global de su obra en Sasturain, “Breccia, o la incomodidad”. En ídem, op. cit., pp. 137-146.

³⁵⁸ Recordemos que, mientras Catón publicaba sus chistes, Rep era un joven colaborador de *Humor*. La viñeta procede de una doble página original de 1992 incluida en Brodsky, Marcelo, *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*, Buenos Aires, La Marca, 2005, pp. 184-5 (la ilustración citada, en p. 185). Más recientemente puede señalarse el tratamiento del quincenario satírico *Barcelona* sobre el caso de Jorge Julio López. Ex detenido desaparecido durante la última dictadura y testificante de los juicios a represores, en particular del seguido a Miguel Etchecolatz, jefe por aquel entonces de un centro clandestino de detención, finalmente condenado, volvió a ser desaparecido en 2006 a posteriori del juicio. Hasta el presente [2010] no se han tenido noticias de su suerte, y la desidia de los gobiernos bonaerense y nacional, así como la presunción de la complicidad de agentes estatales en su supresión, impulsó a *Barcelona* a instalar este acontecimiento de modo permanente en sus páginas. Sin embargo, el estilo satírico empleado difiere del lenguaje del humor gráfico, ya que apunta a criticar la culposa inoperancia oficial en la búsqueda de López, antes que ironizar alrededor de su figura o inclusive de la de los desaparecidos como colectivo. Debo la referencia a *Barcelona* a Ana Longoni.

³⁵⁹ Con base en Freud, Sigmund, “El humor”, p. 159. En ídem, *Obras completas*, t. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, 1979, pp. 153-162; Steimberg, op. cit., p. 107.

un juego “de adaptación” con el objeto de que el niño, engañado, se abstraiga de la penosa vida que afrontan. Las pautas que debe cumplir para obtener los puntos requeridos para ganarse su premio, se ajustan a las privaciones fácticas del transcurrir de ambos en el campo. Esta forma de plantear la historia le permite a Benigni, pese al desenlace de su personaje, insertar en el filme *gags* y situaciones relativamente cómicas. Más allá de distintos aspectos inverosímiles, “La vida es bella” encontró fuertes cuestionamientos por intentar abordar en clave de comedia (al menos, por momentos) la experiencia concentracionaria. En Argentina, Beatriz Sarlo³⁶⁰ observó que esta forma de (des)tratar el genocidio, difuminado por el juego practicado por los personajes, le quita espesor histórico y político al filme; siendo en realidad posible reiterar su trama para ficcionalizar cualquier otro suceso histórico dramático. En esta crítica, el foco está puesto en la pertinencia del filme para ilustrar la relación entre arte y política (nula, para Sarlo). Sin embargo, las conclusiones que extrae la analista permiten ubicar una tensión en torno al humor, tanto sobreposición del yo al sufrimiento (desde Freud), como ocasional subterfugio para intentar volver digeribles acontecimientos cuya tragicidad (respecto a los hechos históricos y también a su formato admitido de representación) es indiscutible. Para “trivializar la crueldad”, como asevera Juan Carlos Volnovich, otro participante de este debate.³⁶¹

Posiciones en conflicto

Las reacciones ante la publicación de chistes no se hicieron esperar. En los tres números posteriores a la publicación, 22, 23 y 24, aparecen en “Quemá esas cartas” un total de 22 cartas sobre el tema, ocupando gran parte de la sección. Para el número 25, se consigna que se seguían recibiendo cartas sobre el tema, pero que el debate “no iba más” y no se publicarían en lo sucesivo.³⁶² Esto evidencia el acotamiento buscado por *Humor* respecto a una polémica incómoda que, además, fue tomando un cariz cambiante con el paso de los números. Si en un primer momento las cartas abordan los chistes en su carácter de tematizaciones del genocidio judío, el eje de la discusión va corriéndose hacia la implicación de la comunidad judía en la sociedad argentina, especialmente en lo concerniente a su asimilación.

³⁶⁰ Sarlo, Beatriz, “La historia no es un juego”, en *Clarín*, 4 de marzo de 1999.

³⁶¹ Volnovich, Juan Carlos, “Trivializar, signo de los 90”. En *Clarín*, 28 de febrero de 1999.

³⁶² *Humor*, n° 25, diciembre de 1979, p. 14.

La carta que inaugura el debate no es de carácter personal, sino institucional, firmada por el Dr. Nehemías Resnitzky y por el Ingeniero Daniel Levy, presidente y secretario de la DAIA, respectivamente. La DAIA (Delegación de Asociaciones Israelitas Argentinas) era en aquel momento -y sigue siendo- una de las instituciones representativas de la comunidad judía. Dada la importancia del remitente, *Humor* publica la carta al inicio de la sección de correspondencia y le da una atención preferente.

En ella, los autores expresan su “profunda consternación”, condenando “esa macabra complacencia de la revista con el mayor crimen de la historia contemporánea”. Concluyen calificando la producción gráfica en cuestión como “esa humillante explosión de odio antisemita”.³⁶³ En el número siguiente de la revista se publicaron otras dos cartas recibidas de instituciones judías, el Ente Coordinador Sefaradí Argentino (ECSA) y el secretariado de la Confederación Juvenil Judeo Argentina. Los titulares de la primera, Elías Salem y el Dr. Abraham Alfie, remarcaban su indignación y su protesta; en el caso de la CJJA –sin firmas personales-, se dejaba sentado su repudio y se requería que “en lo sucesivo, no preste[n] las páginas de la revista de su dirección a elementos ajenos al sentir del pueblo argentino”.³⁶⁴

Un rasgo coincidente de las cartas institucionales es que todas responden al modelo de la denuncia pública. Su objetivo es divulgar una injusticia, a partir del relato de un incidente puntual, y buscan movilizar el interés colectivo al intentar evidenciar que el problema mencionado afecta a la sociedad en su conjunto. No se detienen en la muestra del acto injusto sino que, como observa Luc Boltanski,

“apunta a apoyarse en el peso de la opinión para obtener una reparación que, al margen de cualquier sanción material o legal, puede no consistir más que en la rehabilitación de la víctima

³⁶³ *Humor* n° 22, octubre de 1979, p. 12.

³⁶⁴ *Humor*, n° 23, noviembre de 1979, p. 12 en ambos casos. El ECSA, fundado en 1972, agrupa a los judíos descendientes de comunidades sefardíes, oriundas de los Balcanes, Siria, Grecia, Turquía, Macedonia, Rodas, Marruecos y del Magreb –norte de África- en general, entre otras zonas. La CJJAS agrupaba a un conjunto de organizaciones juveniles judías; anteriormente, Confederación Juvenil Sionista Argentina, fundada en 1937. Nótese, por otra parte, que la estrategia de la CJJA al expresar su repulsa, definiendo a los antisemitas como “ajenos al sentir del pueblo argentino”, produce mediante esta frase convencional la figura implícita de una sociedad argentina inherentemente tolerante y pluralista con las minorías, para la cual aquellos serían una anomalía. La mención no sería accidental, atento a determinados señalamientos a la comunidad judía respecto a su asimilación, hechos por la época que abordamos por algunos medios periodísticos ante sucesos como el caso Timerman, al que aludiremos más adelante.

injustamente acusada y, en consecuencia, en la condena moral de quien la ha perjudicado.”³⁶⁵

Los autores de las cartas que reseñamos utilizan dos recursos a estos fines. En primer lugar, coinciden en hablar como “judíos y argentinos” y con ello en reivindicar sus derechos ciudadanos, en pie de igualdad con otros grupos sociales, como base de su denuncia. En segundo lugar, describen el genocidio judío como “el más horrible del siglo XX”, acontecimiento que por consiguiente excede lo sucedido a la comunidad judía para proyectarse a la humanidad en su conjunto. En tercer lugar, al exigir a la revista que excluyera de su staff a los integrantes “ajenos al sentir del pueblo argentino”, las organizaciones comunitarias intentaron demostrar el aislamiento que detentaban los antisemitas y la necesidad de su persecución de acuerdo a un consenso instalado en la sociedad argentina.

Sin embargo, con la salvedad de ese reclamo genérico, no aparece expresado un planteo reparatorio concreto en las cartas de las entidades judías; se deja sentado el repudio sin exigir contraparte retributiva. Por el contrario, es en algunas misivas de lectores individuales donde aparecen exigencias perentorias de rectificación, motivadas por la intención de seguir leyendo *Humor* pese al incidente desagradable. Así, un lector que se presenta como “amigo de la revista” lamenta la publicación de los chistes, viéndola como una equivocación del autor y de la revista.³⁶⁶

Interesa resaltar, además, que las instituciones efectúan el reclamo desde una posición autorizada. En efecto, su representatividad hacía que la DAIA, en especial, fuera interlocutora con el estado dictatorial en lo concerniente a cuestiones comunitarias; en tal carácter, eran legitimadas también como portadoras de las versiones oficiales sobre su historia, incluido el cardinal acontecimiento del genocidio judío.

Dada la magnitud de la repercusión de los chistes, *Humor* elige canalizar la polémica en “Quemá esas cartas”. Para bajar los decibeles, omite darle un tratamiento editorial destacado, como ocurriría en otras ocasiones. De todas maneras, en vista de la importancia cobrada por el incidente, ubica la correspondencia polémica dentro de la sección en sus páginas iniciales, que otorgan la mayor visibilidad relativa a los textos

³⁶⁵ Boltanski, op. cit., p. 238.

³⁶⁶ Carta de Jacobo Levitt, en *Humor* n° 22, noviembre de 1979, pp. 12-3.

publicados, durante varios números de la revista.³⁶⁷ Con ello, otras cartas de contenidos diversos son relegadas a vuelta de página.

El criterio editorial sobre el tema es explicitado dentro de la sección de correo del número, en un texto que antecede las cartas. En él la revista explica las razones de la publicación de los chistes, comenta sus repercusiones y justifica su publicación. El título “Holocausto I” enmarca una suerte de apartado especial en la sección cartas dedicada al tema. Se elige al respecto comenzar por la mención a la DAIA y canalizar a partir de sus planteos la estructura del texto.³⁶⁸ Esta reacción de la institución judía, poseedora de una autoridad reconocida en la materia controversial, vuelve inconveniente ignorar el reclamo e inclina a *Humor* a darle preeminencia.

La dirección de la revista distingue con precisión el fondo de lo discutido. Tan es así, que entienden implica la razón de ser misma de la revista: “No tenemos más remedio que ponernos serios para dejar claramente establecidas las pautas que rigen el humor de nuestra revista”.³⁶⁹ El núcleo argumentativo de su respuesta, ante esta interpelación, puede dividirse en tres partes: qué tipo humor se puede hacer, sobre qué o sobre quiénes, y quiénes a su vez están legitimados para realizarlo.

La revista postula que el humor es una forma de la crítica, dependiente “de la calidad de quienes lo practican, pero nunca de los terrenos que invade”, por lo que “no debe retroceder ante los temas espinosos”. Esta “ética de la calidad” postulada por *Humor* entre los valores del contrato de lectura propuesto a los lectores, buscó entonces asegurar la sensatez de la revista en el tratamiento de temas controvertidos. La revista justifica el ejercicio responsable del humor en el *profesionalismo* de los autores. Esta ética profesional presupone que cada colaborador –cada humorista bien entendido como tal- ostenta una cierta autonomía temática y estilística, solo limitable por las barreras morales y estéticas “normales” (sic) para la expresión escrita. Por lo cual, la revista reivindica al humor como género en paridad con otros para tratar cuestiones delicadas, con independencia del efecto eventual que sus productos tuvieran en los lectores.

³⁶⁷ Este destaque se complementa en los hechos con una mesurada lectura humorística sobre algunas consecuencias inmediatas de la controversia, mediante la inclusión en “Quemá esas cartas” de sucesivos chistes de Cilencio. Un cartero trayendo paquetes sospechosos a la redacción de *Humor*, cuyo “tic, tac” sugiere que son bombas, otro portando una carta con amenazadora serpiente adjunta, o la escena de la empleada de limpieza de la revista barriendo del suelo los insultos vertidos en las cartas (representados visualmente por los signos convencionales usados en el humor gráfico y la historieta), insinúan el tenor de la correspondencia recibida por aquellos días. Los chistes se publican en *Humor*, n° 22, p. 12; n° 23, noviembre de 1979, p. 12; n° 24, diciembre de 1979, p. 12. “Cilencio” es el seudónimo de Eugenio Heraldo Cilento, colaborador desde el inicio de *Humor*.

³⁶⁸ Ver *Humor* n° 22, etc., p. 12.

³⁶⁹ *Humor*, n°22, etc., p. 12. Todas las citas del texto editorial proceden de esta página.

Adicionalmente, el texto editorial inscribe los chistes sobre el genocidio judío en el campo del “humor negro”, con frondosos antecedentes literarios y humorísticos en particular, *Humor* reivindica el caso cuestionado como efecto de la aplicación “normal” de un subgénero preciso. En este sentido, la revista se remite al narrador y periodista estadounidense Ambrose Bierce –catalogado como maestro del género–, intentando legitimar por la vía de la tradición y la autoridad canónica sus argumentos. Es cierto, además, que para la época circulaba en Argentina una obra consistente identificada con el humor negro, que en lo tocante al humor gráfico tenía inclusive una fuerte relación con el equipo de *Humor*.³⁷⁰ El mismo Catón, asiduo frecuentador del género, había publicado anteriormente algunos chistes que recogían inclusive elementos relacionados con los campos de exterminio, como los hornos crematorios.³⁷¹

En un libro contemporáneo, editado en Argentina, podemos encontrar una definición de humor negro, a propósito de la obra de Bierce: “una comicidad de hecho expresada en un acto o gesto desopilante que no entrañe juego de palabras o quid pro quo de ninguna especie, unidas a una dosis claramente discernible de crueldad. Es necesario, además, que la crueldad se ejerza a expensas de una cualidad moral o social admitida por la generalidad. Esta crueldad deberá revestir, por lo tanto, la forma de un parricidio, matricidio o la de un crimen de lesa majestad por el cual la humanidad entera sea conmovida en sus fundamentos aparentemente más sólidos.”³⁷²

Ateniéndonos a esta acepción, el humor negro aparece fundamentado por poner de manifiesto la moral media de la sociedad y sus valores compartidos. En el mismo sentido, Alicia Gallotti introducía la sección “Morcilla. Embutidos de humor negro”, advirtiendo que “aquellos que se horrorizan del juego abierto, suelen ser maestros en el arte del juego cerrado”.³⁷³ La colaboradora de la revista denunciaba el doble estándar moral que eludía el humor sobre temas espinosos a la luz pública pero lo alentaba en privado. El humor negro es por lo tanto un ejercicio de honestidad intelectual, porque pone a la luz prácticas y comportamientos coartados por el decoro público, pero verosímiles en su despliegue.

Posturas como las Bosquet o la de Gallotti permiten fundamentar el carácter crítico, develador y no complaciente, que para la revista de Cascioli debía leerse en los

³⁷⁰ Por ejemplo, mediante ediciones especiales de humor negro de *Satiricón* y la sección “Morcilla” en los primeros números de *Humor*.

³⁷¹ “Catón al horno”, en *Humor* n° 12, abril de 1979, p. 23.

³⁷² Alain Bosquet, citado por Pérez Millán, Julio, “Estudio preliminar”, p. IV. En VV.AA. (selección y compilación de J. P. M.), *Humor y terror. Muestras de humor negro*, Buenos Aires, CEAL, 1981, pp. I-V.

³⁷³ Gallotti, Alicia, “Los colores del humor”, en *Humor*, n° 2, p. 38.

chistes. Quienes no han comprendido de esta forma los chistes, entonces, pierden de vista el código implícito del humor negro y ven una trivialización donde existe una evidencia expresada en tono mordaz. *Humor* declara que, bien entendidos, los chistes comportan “una flagrante crítica al nazismo y sus métodos genocidas”.³⁷⁴

Una vez que la revista establece lo que entiende que es la interpretación correcta de los chistes, relega toda contrariedad que pudieran provocar a una cuestión de *buen gusto*, donde lo inapropiado se conecta con criterios más contingentes. Puesto que el gusto remite a pautas arbitrarias, adjudicables a determinados sectores sociales caracterizados por compartir de determinados criterios de juicio, goce y apropiación cultural.³⁷⁵ *Humor*, con ese desplazamiento, corre la discusión de lo ético a la opinable materia de lo estético.

Por lo tanto, al contrario de lo que la DAIA, las otras instituciones judías y una parte de los lectores plantean, *Humor*, emplazada a dar explicaciones, construye una justificación *ad hoc*. Así, su nota introductoria a la correspondencia polémica indica que la obra de Catón constituye un “revulsivo” aleccionador de la barbarie nazi. Su posición, al publicar y defender los chistes, se podría pretender *irónica*, por justificar un distanciamiento esclarecedor. Como afirma Henri Lefebvre, “el irónico desempeña una comedia: la del no saber y del falso conocimiento. Tiene un papel. Lleva una máscara. Y esta es su manera de desenmascarar los papeles. Dice lo falso (y que él sabe falso) para llegar a lo cierto. Asume el papel de su alienación para desalienarse y desalienar a los otros. Asume su mal papel y finge si es necesario la mala fe, superándola por el fingimiento y superando al mismo tiempo la grosera simplicidad fingida o real, la de la buena consciencia”.³⁷⁶

Humor justifica su aval retrospectivo a los chistes, entonces, contra la posible “alma bella” del lector, postulando la superación de la buena fe condenatoria desde lo moral mediante la mostración revertida (irónica) de lo insoportable. Porque, contra lo que se afirma, no constituyen una burla del genocidio judío, lo presentan rememorando el horror en forma de chanza. Los chistes actuarían denunciando satíricamente el nazismo y, por extensión, a todos los “ejemplos ilustrativos de la bestialidad humana...” que “**no deben olvidarse ni evitarse, llámense Auschwitz, Treblinka, Hiroshima,**

³⁷⁴ *Humor* n° 22, etc., p. 12.

³⁷⁵ Altamirano y Sarlo, op. cit., 1980, p. 56.

³⁷⁶ Lefebvre, Henri, “Introducción a la Modernidad”, p. 452. En Lefebvre, *Obras de Henri Lefebvre (posteriores a 1958), II/El marxismo sin mitos*, Buenos Aires, A. Peña Lillo, editor, 1967, pp. 447-660. Traducción de Germán Sánchez Cerro (Milciades Peña).

Mi-Lai o Camboya”.³⁷⁷ Cualquier anclaje con la situación argentina está ausente; los referentes posibles están emplazados en lugares lejanos por geografía y ubicación histórica. Ese parece ser el límite *político*³⁷⁸ evidenciado por *Humor* en la polémica.

Ahora bien, la revista de Cascioli debe hacer frente no solo a las entidades, sino que recibe la atención de otros medios relacionados también con el ambiente comunitario. Dos periódicos, *Nueva Presencia* y *Mundo Israelita* son mencionados en un nuevo acápite de “Quemá esas cartas” del número siguiente a la publicación de los chistes, el 23.³⁷⁹ *Mundo Israelita* había publicado una pequeña nota denominada “Ante un grosero agravio” en sus páginas interiores. En ella repudió el “grosero acento antisemita” de los chistes y, en lo sustancial, reprodujo la carta de la dirigencia de la DAIA a *Humor*.³⁸⁰ Por contraste, el otro medio, *Nueva Presencia*, le dio mayor trascendencia al tema. Vinculado con sectores progresistas de la comunidad judía, más tarde cercano al movimiento de derechos humanos y la denuncia velada de los crímenes de la dictadura –su director sería fundador del Movimiento Judío por los Derechos Humanos en 1982-³⁸¹ se había referido críticamente en su nota de portada a los chistes.



Portada de *Nueva Presencia* con la nota sobre los chistes de *Humor*

³⁷⁷ *Humor*, n° 22, cit., p. 12. Las menciones refieren a los campos de concentración nazis de Auschwitz y Treblinka, en la actual Polonia; al lanzamiento de una bomba atómica en la ciudad japonesa de Hiroshima, en 1945, por parte de una aeronave de la fuerza aérea estadounidense; a la masacre del poblado de My Lai, cometida por un pelotón de soldados estadounidenses durante la guerra de Vietnam, en 1968 y, por último, al genocidio perpetrado durante 1975-9 por el régimen del Khmer Rojo en Camboya sobre la población local.

³⁷⁸ En tanto problematización de las cuestiones públicas del momento.

³⁷⁹ *Humor*, n°. 23, noviembre de 1979, p. 12. La edición de *Nueva Presencia* que relevamos corresponde al año 2º, nro. 19, del 12 de octubre de 1979. Agradezco a Laura Schenquer por proveerme escaneos de este periódico.

³⁸⁰ Ver *Mundo Israelita*, 20 de octubre de 1979, p. 2.

³⁸¹ Estaba a cargo del periodista Herman Schiller; su editor responsable era Carlos Radbil. Apareció de 1977 a 1986.

Nueva Presencia asume un enfoque crítico de *Humor* en un tono distinto al sentado por las autoridades de la DAIA. Recurre a la mención de textos de dos escritores, Sergio Tarnopolsky y Juan José Sebreli, que definen según los editorialistas a los “prejuiciados de honrada conciencia” (título, por otra parte, del ensayo de Tarnopolsky, retomado para la nota de *Nueva Presencia*³⁸²). Estos, pese a ser “bienpensantes” (sic), revelarían en momentos de crisis sus prejuicios y su intolerancia mediante prejuicios antisemitas. Afirma Tarnopolski que los “prejuiciados” frecuentemente se declaran “amigos de los judíos”, pero se caracterizan por manifestar su antisemitismo “en un momento de arrebato, descuido, irreflexión, como si explotara una potencia subyacente, largamente reprimida, antes, y negada inmediatamente después.”³⁸³ *Humor* caería dentro de ese grupo.

Entre los cuestionamientos por la representación humorística del genocidio judío, *Nueva Presencia* desliza cierto estupor por la actitud de una revista “habitualmente elaborada con inteligencia y rigor por reconocidos caricaturistas”, que “a veces insinúa un humor de avanzada y cuyos integrantes podrían ser encasillados bajo el rótulo común de ‘liberales’, en el sentido más amplio de la expresión”.³⁸⁴

Sin embargo, la volanta que acompaña el título identifica a *Nueva Presencia* con los valores originarios adjudicados a *Humor*: “En épocas de crisis también los demócratas pueden caer en la intolerancia”. Su reconocimiento de que *Humor* es parte de los sectores “demócratas”, respetuosos de las libertades y derechos de la sociedad, lleva a pensar que *Nueva Presencia* la respetaba y la ubicaba probablemente en un plano ideológico compartido respecto a los valores mencionados. El rótulo de “prejuiciada” dado a *Humor* obedecería a un episodio puntual, ya que la mantiene lejos de la clasificación del “antisemitismo clásico”, asociado por el periódico comunitario a revistas de ultraderecha como *Cabildo* o personajes como Walter Beveraggi Allende.³⁸⁵ Al contrario, los hacedores de *Humor* son “personas que hasta podrían presumir de democráticas (en su “staff”, incluso, figuran varios apellidos judíos)”.³⁸⁶ Pero el desliz aparece como demasiado importante y el artículo concluye afirmando con dureza

³⁸² Tarnopolsky, Samuel, *Los prejuiciados de honrada conciencia*. Buenos Aires, Editorial Candelabro, 1971; Sebreli, Juan José, *La cuestión judía en la Argentina*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1968.

³⁸³ Tarnopolsky, op. cit., p. 11.

³⁸⁴ *Nueva Presencia*, cit., tapa. Se siguen en lo sucesivo otras citas del mismo artículo.

³⁸⁵ Algunos rasgos biográficos sobre Beveraggi Allende en Perel, Pablo, Eduardo Raíces y Martín Perel, *Universidad y dictadura. Derecho, entre el Orden y la Liberación, 1973-1983*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación, 2007 (segunda edición), pp. 111-3.

³⁸⁶ *Nueva Presencia*, cit. Negritas en el original.

que “esto se parece a algo así como la esvástica parida en el corazón de la pseudodemocracia.”

El semanario comunitario relacionaba este exabrupto de la revista de Cascioli con los debates promovidos por los medios, a partir de la entonces reciente expulsión de Jacobo Timerman en septiembre de 1979.

Nueva Presencia da cuenta del suceso como parte de lo que enuncia como un clima de antisemitismo, atizado por algunos medios de comunicación. Para el periódico, en su trasfondo late la cuestión de la asimilación de la comunidad judía al resto de la ciudadanía argentina.³⁸⁷ Poco antes de ocuparse de *Humor*, en otra nota de tapa que celebraba la decisión de la Corte Suprema nacional de reclamar la libertad de ex director de *La Opinión*, el semanario había expresado que

“Desde su primer número, ‘**Nueva Presencia**’ subrayó cuantas veces pudo –**en forma escrita u oral** [sic] y **en los tonos más altos posibles**- que no existe ninguna contradicción entre ser un buen argentino y ser un buen judío.”³⁸⁸

Pero no es un debate convocado por el periódico. A fines de septiembre, recién arribado a Israel, Timerman había formulado declaraciones donde reivindicaba su credo religioso y reconocía a Israel como única patria verdadera para los judíos. Estos conceptos agitaron una controversia intracomunitaria, que tuvo espacio en las páginas de *Nueva Presencia*. En ella se discuten los posibles efectos adversos de aquellos dichos para la imagen judía en Argentina, en particular sobre las evidencias de una exitosa asimilación social comunitaria.³⁸⁹ *Nueva Presencia* lee, pues, los chistes de Catón también a la luz de esa polémica.

De hecho, la polémica en *Humor* había seguido ese carril. De la discusión sobre la relación entre los chistes y la posibilidad de plasmar humorísticamente el horror, las cartas de los lectores individuales comenzaron a enfocarse en cuestiones más generales de la presencia comunitaria en la sociedad argentina. A partir del segundo número de la

³⁸⁷ También materia de polémica entre los lectores, acerca de si era válido postularse como “judío y argentino” (y no como argentino a secas).

³⁸⁸ “Jacobó Timerman: trabajosa libertad. La decisión de la Corte Suprema precipitó los acontecimientos.” *Nueva Presencia*, año II, n° 187, 28 de septiembre de 1979, tapa. Negritas en el original. La difusión “oral” mencionada hace presumir la participación de miembros de la revista en actividades públicas donde enunciaron la visión editorial sobre la cuestión.

³⁸⁹ Al respecto, ver *Nueva Presencia*, n° 118, 5 de octubre de 1979, p. ; n° 119, 12 de octubre de 1979, p. 12, etc.

revista, la correspondencia no solo aborda los chistes, sino asimismo ventila reacciones ante las cartas de las entidades y comienza a evidenciar diferencias marcadas entre las posturas de los autores epistolares. En ese punto es cuando aparece en entredicho la validez de la doble pertenencia ciudadana-confesional. Si los titulares de la DAIA y los del ECSA habían definido en sus esquelas de reclamo como “argentinos y judíos”, junto a un lector de la revista,³⁹⁰ otros lectores juzgan esa asunción incoherente:

“Soy un joven Argentino-Argentino. Ya que por ahí leí que existen los jóvenes Argentinos-Judíos, y recién me entero que la nacionalidad se lee a dos partes”³⁹¹

“Como joven argentino que soy (18 años), quiero expresar mi indignación por los que se llaman “argentinos-judíos”, inventándose una doble nacionalidad que no existe ni existirá nunca. O son argentinos o son judíos.”³⁹²

“...se me van las manos por contestar a cada uno de los argentinos-judíos (yo soy argentino-italiano) que en forma tan indignada escribieron al correo 22”.³⁹³

Dos lectoras, por su parte, intentan plantear su postura coincidente con las anteriores, con una ironía que se quiere acorde al estilo promovido por *Humor*:

“A pesar de haber perdido varios amigos por ello, nos declaramos argentinas y lectoras de Humor hasta la muerte”³⁹⁴

A este tipo de opiniones se había anticipado *Nueva Presencia*, advirtiendo que

“No dejarse deglutir por las pautas culturales de la mayoría y resguardar la especificidad en el campo de la cultura y la religión, constituyen para los prejuiciosos de una sociedad como la nuestra –la sociedad argentina- poco menos que una deslealtad a la nación que generosamente acogió a nuestros mayores (**los más duros incluso**

³⁹⁰ Cartas institucionales, cit.; carta de J. J. Levitt, cit.

³⁹¹ Carta de Ricardo Ozán, *Humor* n° 23, noviembre de 1979, p. 13.

³⁹² Carta de Eduardo Molinari, *Humor* n° 24, diciembre de 1979, p. 13.

³⁹³ Carta de Luis M. Canziani, *Humor*, n°24, op. cit., p. 13.

³⁹⁴ Carta de Cristina Silvera y Raquel Silvera, *Humor* n° 24, op. cit., p. 12.

usan el vocablo “traición”). Parecería que todos los días el judío debe rendir examen de fidelidad al país.”³⁹⁵

Para varios de los lectores críticos, asociados a la defensa de las posiciones de *Humor*, la controversia surge del postulado de la excepcionalidad del genocidio judío. Algo que las instituciones comunitarias o los lectores que condenan los chistes no destacan en sus cartas, pero que se desprende del énfasis puesto en la denuncia:

“Al leer la carta del Sr. Resnitzky, parece que para él solo son tragedias las acontecidas al pueblo hebreo. No importan, al parecer, la matanza de cerca de 1.000.000 de armenios a manos de los turcos, a principios de siglo, el verdadero holocausto de Hiroshima...etc.”³⁹⁶

Sigue el mismo lector, afirmando que

“Detesto profundamente todas aquellas asociaciones del estilo “Asociación Católica”, “Sociedad Hebraica”, “Sociedad Islámica”, etc. Las considero gérmenes nocivos dentro de la sociedad argentina, pues llevan implícitas en sí una distinción incivilizada, propia de ignorantes fanáticos, por cuestiones religiosas. Lamentablemente son aceptadas por la hipocresía de nuestro tiempo. No, no soy antisemita, soy antirracista.”³⁹⁷

Sus conclusiones derivan de su descripción del separatismo comunitario una visión sesgada de los crímenes de lesa humanidad. El reclamo de las entidades y lectores afines, para él, se limitaría a una reivindicación sectorial desatenta a otros dramas similares. Es, por consiguiente, desde esta lectura que varios lectores prosiguen el debate original sobre el humor gráfico ante el horror genocida; para ellos, lo central es que el celo comunitario en proteger la memoria de la *Shoah* es discriminatorio, en el fondo. Pues pretende crear una excepción, que con la excusa del genocidio subraya una pretendida interdicción general para hacer humor sobre los judíos. Siguiendo uno de argumentos presentados por *Humor*, relativizan el acontecimiento en sí y lo encuadran dentro del campo del humor negro:

³⁹⁵ *Nueva Presencia*, 12 de octubre de 1979, tapa. Negritas en el original.

³⁹⁶ Carta de Alcides Campili, *Humor* n° 23, p. 13.

³⁹⁷ Ídem.

“Entiendo que, para serlo, el humor negro debió valerse siempre de tristes defectos anatómicos, satirizando además, las enfermedades, la muerte y todo tipo de flagelo de nuestra ‘querida’ Humanidad. Y con el criterio de los ‘protestantes’ (perdón Judíos) que dirigieron sus ‘protestas’ a viva voz o a viva letra, como sea, asimismo tendrían que saltar todos los inválidos (aunque no puedan) cuando aparece un chiste de esa naturaleza, o todos los muertos (si pudieran) o bien sus familiares; o aparecerían protestas de la L.A.I.U.D.M.M.D. ¿Qué es? Ni más ni menos que la Liga de Ayuda al Inválido de la Uña del Dedo Meñique de la Mano Derecha (Permitan la inocente chanza)”³⁹⁸

“...aclaro que personalmente rechazo el ‘humor negro’. Pero es una cuestión de gustos. Ahora, eso sí: la ‘sensibilidad judía’ me tiene dodripa. He leído miles de chistes más morbosos que los de Catón sobre vietnamitas, africanos, persas y lo que fuere que están muertos, torturados o desesperados como los pobres desgraciados que pasaron por los campos de concentración hitleristas. Sin embargo, nadie se quejó. Pero bastó que usaran el tema judío para que les cayera [se refiere a *Humor*] la Inquisición, dicho sea sin ironías”³⁹⁹

La mayoría de las cartas, en especial las agrupadas en el último número de la revista que concluye la polémica,⁴⁰⁰ coinciden en reivindicar abiertamente a *Humor* como un espacio pluralista, en el que lo judío, aun en sus aspectos más trágicos de su historia, debe poder ser tematizado sin privilegios. Al menos desde el humor negro que, como arguye la lectora recién citada, es materia de las decisiones de consumo de cada quien. En este sentido, muchas misivas defensoras de *Humor* abonan la concepción relativista y “profesionalista” sostenida por la revista:

“¡Termínenla, señores del gorrito, de la lengua barba y las tiendas de Once! ¡Acaben con la persecuta, con ver nazis en todo sitio y

³⁹⁸ Carta de Ricardo Ozán, *Humor* n° 23, op. cit., p. 12-3.

³⁹⁹ Carta de Graciela Noemí Donoso, *Humor* n° 23, etc., p. 13.

⁴⁰⁰ Algo que resulta sugestivo, ya que da la idea de un cierre en el que prevalecen las opiniones de los lectores que tomaron partido por las posiciones sostenidas por la revista.

antisemitismo hasta en la sopa! ¡Sepan bancarse, como los gallegos, los tanos y demás, a los especialistas del humor!”⁴⁰¹

Un caso aislado, además, deriva el cuestionamiento de la “carencia de humor” de los exponentes comunitarios publicados a la puesta en duda de los acontecimientos en la base de la polémica. Desmiente las cifras del genocidio y redirige las responsabilidades de su desencadenamiento hacia algunos sectores comunitarios europeos:

“Muy buena la defensa de la revista sobre humor y Holocausto. Pero, recordemos también a esta colectividad judía en la Argentina que hay crónicas de historiadores muy serios que fijan las víctimas en no más de 10.000 personas y no en millones como otros afirmaron.

“Los excesos y la corrupción económica de muchos prominentes judíos alemanes fueron el desencadenante de que todo un pueblo fuera orientado hacia el odio y la destrucción, ambos hechos condenables”⁴⁰²

Esta versión transforma la adjudicación de determinadas características peyorativas asociadas al judaísmo, en particular el postulado sobre el egoísmo acumulativo hebraico, en la causa omniexplicativa de la suerte corrida por su pueblo.

Se trata de una argumentación cercana a las posturas de negación del genocidio, aislada en el corpus de la correspondencia favorable a *Humor*. Con todo, permite ubicar una de las posiciones extremas en un contexto en el que la detención ilegal de Timerman condicionaba la visibilidad pública comunitaria, y las entidades judías advertían un interés mediático en tratar el asunto de la asimilación, en coincidencia con las críticas de algunos lectores de *Humor*. A esta agitación se sumaron medidas oficiales promotoras de la formación católica obligatoria, y los rumores sobre las prácticas antisemitas inherentes a la represión clandestina.⁴⁰³

⁴⁰¹ Carta de Cristina Silvera y Raquel Silvera, *Humor* n° 24, op. cit., p. 12.

⁴⁰² Carta de Rosa Martínez, *Humor* n° 24, op. cit., p. 12.

⁴⁰³ El antisemitismo durante la dictadura no es nuestro tema en sentido estricto. Vale recordar, sin embargo, la por entonces reciente visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos de la OEA –culminada pocos días antes de la liberación y expulsión del director de *La Opinión*–, para investigar las numerosas denuncias por las violaciones de derechos humanos. En esta visita la Comisión recogería, entre otras evidencias, obtenidas de informes de la AMIA y testimonios de particulares, que indicaban el ensañamiento en el trato a los detenidos-desaparecidos y prisioneros de confesión judía. Posteriormente, la labor de la CONADEP extendería esa evidencia al demostrar la existencia de prácticas antisemitas

En este marco en que “lo judío” ocupa en forma polémica cierto espacio en la agenda pública, parece comprensible que la condena de las entidades a los chistes de Catón obedeció a razones de fondo. En la condena a la representación satírica del genocidio, subyace la intención de defender y justificar la presencia judía en la Argentina, ante el panorama adverso detectado por las entidades. Las respuestas de distintos lectores a sus cartas permiten observar una deriva temática en tal sentido, en tanto comienzan a interpretar de ese modo las protestas de dichas instituciones.

Con todo, la cautelosa actuación de estas hizo que evitaran en sus cartas vincular los chistes con una coyuntura riesgosa. Es *Nueva Presencia* quien intenta una disrupción respecto al discurso mesurado de las entidades. Al igual que éstas, no intenta establecer comparaciones, y refleja en ese aspecto la postura comunitaria general, aparentemente poco proclive a poner el genocidio judío en relación con otros genocidios e historizar desde esa faz el debate. Pero, en cambio, sí lo repolitiza en el plano de su presente, avanzando hacia donde *Humor* parece precaverse.

La mención del caso Timerman es una primera señal a ese respecto, porque devuelve la polémica al terreno concreto de la actualidad argentina. En segundo término, una sugestiva afirmación del periódico cuestionaba la prédica de *Humor* sobre el albedrío del humorista para seleccionar su objeto:

“¿Será su impotencia y su miedo a publicar chistes antigubernamentales lo que los lleva a cortar el hilo por lo más delgado? ¿No será, pues, que los muertos lejanos son más saludables que los cercanos?”⁴⁰⁴

sistemáticas en los centros clandestinos de detención. Ver CONADEP, *Nunca más*, Buenos Aires, Eudeba, 1984, capítulo I, punto D, apartado “antisemitismo”; también Timerman, op. cit. Aunque existía una notable presencia de elementos antisemitas entre los líderes militares, la influencia internacional comunitaria previno a la junta de intentar aplicar cualquier política explícita de ese cuño. Weisz, Martina Libertad, “Argentina durante la dictadura de 1976-1983: antisemitismo, autoritarismo y política internacional”, p. 14. En *Índice*, año 37, n° 24, 2007, pp. 11-24. Por su parte, las principales entidades comunitarias se abstuvieron de definir como “antisemita” al régimen militar durante el periodo estudiado, e incluso lo valoraron como una expresión “moderada” a apoyar frente a otros sectores castrenses sindicados de pertenecer a la extrema derecha. Ver Mirelman, Víctor A., “Las organizaciones internacionales judías...”, op. cit., pp. 258-60. La implantación de la materia “Formación Moral y Cívica” para los primeros años de la enseñanza secundaria y de impronta católica, produjo el reclamo oficial de la DAIA y distintas reacciones en la prensa, dividida en su opinión a favor y en contra de la catolización de la instrucción pública. Ver al respecto, Warzawski, Paúl, “Régimen militar, iglesia católica y comunidad judía en la república Argentina. Algunas ideas para un análisis comparativo”, p. 233. En Senkman y Sznajder, op. cit., pp. 217-238.

⁴⁰⁴ Es significativo que, meses después y desde su exilio, Timerman acusaba al régimen argentino de “actuar como la Alemania nazi, practicando con respecto de los judíos una política de exterminio, y culpaba a la DAIA por ignorar la amenaza de un nuevo Holocausto.” Barromi, Joel, “Israel frente a la dictadura militar argentina: el episodio de Córdoba y el caso Timerman”, p. 341. En Senkman y Sznajder op. cit., pp. 325-351. Dichos situados hacia 1980.

Con la alusión a aquellos “muertos cercanos”, a nuestro entender, el periódico judío intenta sugerir un paralelismo entre los asesinados en el genocidio judío y las víctimas del terrorismo de estado argentino. Es difícil sustraerse a la idea de que la ostensible recriminación de *Nueva Presencia* a *Humor*, además de señalar su responsabilidad de dirigir la sátira a quienes no les correspondía –un ejercicio de “mala fe” al modo sartreano-⁴⁰⁵ venía a plantear con crudeza su falta de decisión a la hora de abordar un presente conflictivo.

La diferencia ideológica de *Nueva Presencia* con las entidades comunitarias, puede resumirse en lo siguiente: si éstas hablan del respeto y la memoria del horror transcurrido como *acontecimiento histórico*, el periódico se anima a parangonar el genocidio judío con la masacre en curso. Desde esa base, reprocha a *Humor* su incoherencia por no llevar hasta las últimas instancias lo que podría suponerse (que una matanza se estaría repitiendo) y no admite su apuesta irónico-iluminista –que *Humor* adoptó, compelida por el efecto negativo de los chistes- de satirizar la tragedia como denuncia de lo real, o bien: de intentar volver al humor negro, humor político. Al contrario, *Nueva Presencia* repudia el escarnio contenido en las viñetas de Catón como un error político, que repite y contribuye al acrecentamiento de los prejuicios antisemitas en la sociedad, de los que los “prejuiciados” son siempre difusores potenciales.

En el decurso de la polémica, fuerza es decirlo, el humor –o más bien el papel que al humor le cabía como eje controversial- se perdió desde el tramo inicial de su recorrido. Para gran parte de sus participantes –incluso para la revista *Humor*-, los chistes de Catón fueron convirtiéndose en una excusa para discutir, con creciente “seriedad”, cuestiones exteriores al problema de representar el horror desde discursos ajenos al drama.

Solo puede ser objeto de presunciones el que *Humor*, en una etapa histórica en que la censura y los grupos represivos paraestatales seguían en vigencia operativa,

⁴⁰⁵ Desde este punto de vista, *Humor* cometería un autoengaño por defender un enfoque satírico sobre un acontecimiento luctuoso del pasado evitando enjuiciar lo real concreto del presente, esto es, su “repetición”. Como observa Stanley Cohen, “el autoengaño es una forma de mantener secreta para nosotros mismos la verdad que no podemos enfrentar”. Cohen, Stanley, *Estados de negación. Ensayo sobre atrocidades y sufrimiento*, Buenos Aires, Departamento de Publicaciones de la Facultad de Derecho de la UBA/British Council, 2005, p. 58. Ver pp. 58-9 para una discusión del concepto de Sartre. Su autor desarrolla la noción en ídem *El ser y la nada*, Primera parte, capítulo II, Barcelona, Altaya, 1997, pp. 82-104. Resta decir que *Humor* no respondió a dicha acusación.

intentara denunciar la situación política argentina sugiriendo una conexión entre el genocidio judío y terrorismo de estado a través de chistes como los de Catón. Es una posibilidad, que la forma y el contenido de los chistes –y la posterior reacción defensiva de la revista- dificultan comprobar, pese incluso a las insinuaciones del contexto histórico en que se publicaron.⁴⁰⁶ *Nueva Presencia*, inmersa por su raigambre con mayor fuerza en la lógica conflictiva de ese contexto, llega a sostener lo contrario. Lo cierto es que el intercambio de opiniones en “Quemá esas cartas” muestra reacciones que van llevando la polémica hacia un terreno en el que *Humor* ya no discute, acaso porque prefirió mantenerse en los límites de lo que entiende, es su “incumbencia específica”: el humor y su ética profesional.

Aunque como hemos observado, la revista de Cascioli tomó posición por la publicación y posterior defensa de la producción gráfica de Catón, se abstuvo en lo sucesivo de tematizar nuevamente el “Holocausto”. Solo existe una referencia aislada posterior. Se trata de otro chiste, cuyo interés sustantivo radica en que las referencias directas de los chistes catonianos se ven fuertemente difuminadas. El dibujante Gianni⁴⁰⁷ realiza una escena de humor gráfico donde compara el problema de las ruinosas condiciones de viaje cotidiano en los ferrocarriles argentinos, con el transporte de deportados en trenes por parte de los nazis.⁴⁰⁸

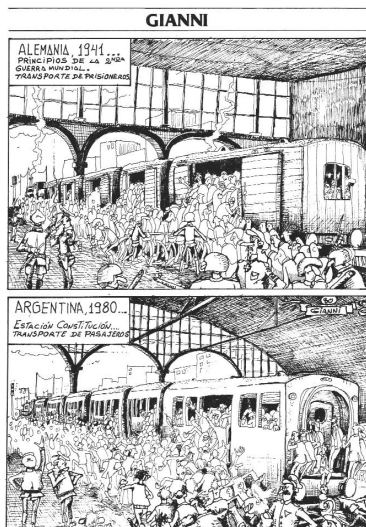
Lo significativo en el chiste no sería la crítica al paupérrimo servicio ferroviario público, recurrente en la *Humor* de esos años, sino el hecho histórico elegido para la comparación que lo sostiene. A través de sendas viñetas, la escena pretende representar el curso paralelo de dos acontecimientos producidos en distintos tiempos históricos, pasado y presente, ubicados en 1941 y 1980. La finalidad evidente de la escena apunta a demostrar una semejanza en la situación temática; su variación funcional se funda en el

⁴⁰⁶ Que resultan insuficientes para reponer las mediaciones que permitan asegurar tal cosa *desde la perspectiva de la época* (distinta a la de la mirada retrospectiva). Por ello disentimos con Burkart, en “La revista Hum® frente...”, p. 1. Lo que no quiere decir que no se encuentren en una revista heterogénea y animada por numerosos creadores, otras muestras que permitan pensar en intentos de tematizar sesgadamente la opresiva realidad epocal. La historieta realista juega un papel destacado en *Humor* al respecto. Es el caso de un episodio unitario de Alfredo Grondona White, donde se narra el secuestro de un individuo de su domicilio por una patota, con la particularidad de adelantar muchos detalles luego definidos en los testimonios de familiares de desaparecidos o de secuestrados que lograron sobrevivir a su captura. *Humor*, n° 15, julio de 1979, pp. 59-60. Consultar también el análisis de Burkart, “Hum®: el surgimiento...”, etc., pp. 132-4. La tira “Las puertitas del señor López”, de Trillo y Altuna, que tratamos en el capítulo 6, puede suministrar guiños en similar sentido.

⁴⁰⁷ Quien, además de colaborar en *Humor* –y en otra muestra de la amplitud geográfica de las relaciones establecidas por la revista con sus colaboradores-, publicaba chistes en *Borbotón*, revista de humor editada en la provincia de Chaco por esos años.

⁴⁰⁸ *Humor*, n° 38, julio de 1980, p. 40.

transcurso del tiempo, indicado de acuerdo a la secuenciación gráfica occidental, sea de izquierda a derecha o –como aquí se advierte- de arriba hacia abajo.⁴⁰⁹



Página de Gianni

Si la primera viñeta –del pasado- muestra la carga forzada de prisioneros a una formación ferroviaria bajo la atenta guía de oficiales alemanes, la que la sigue reitera los esquemas visuales de esta. Supone –en la actualidad-, un tren abarrotado de viajeros, según se informa al lector, en la estación Constitución,⁴¹⁰ ante la mirada indolente de guardas de estación. El efecto, por evidente, no es menos efectivo: en nuestros días, se sugiere, se viaja hacinado, sujetos a un maltrato equivalente al dispensado a los deportados. La gracia se produce en el ejercicio transpositivo del lector que puede vislumbrar en el contraste una resolución similar en lo gráfico pero paródica y “rebajada”⁴¹¹ de la dramática situación histórica presentada al principio –y alejar la reminiscencia incómoda de ésta-. Y es que la escena ambientada en 1941 recrea una postal simbólica, emblemática de la política nazi hacia las poblaciones sometidas. Al punto que los convoyes ferroviarios fueron marco de uno de los chistes de Catón.

Ahora bien, la contundencia del referente se pierde en este chiste. Al homologar en la descripción textual situaciones incomparables (“Tren de prisioneros”/”Tren de pasajeros”), se disimula la referencia histórica primordial y se subsume la condición enunciada por el dibujo –deportados judíos y de otras nacionalidades en tránsito a los

⁴⁰⁹ Gubern, Román, *Literatura de la imagen*, Barcelona, Salvat, 1974, pp. 57-8

⁴¹⁰ Cabecera de la línea de ferrocarril General Roca, ubicada en la zona sur de la ciudad de Buenos Aires.

⁴¹¹ Como dice Gérard Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Barcelona, Taurus, 1989, p. 37.

campos- en una propiedad inespecífica –la de un prisionero sin distinciones agravantes-. Al relativizarse el simbolismo de la escena, esta se aligera de sentidos intranquilizadores para el lector,⁴¹² el principal de los cuales es la asociación de los trenes ordinarios con aquellos cuyo posible destino final eran los campos de concentración y exterminio. La connotación presente -relativa a la incomodidad del transporte ferroviario-, prevalece por sobre la mención histórica del genocidio.

Desde el punto de vista de las repercusiones, el debate constituye un *feedback* que va influyendo en el discurso editorial de *Humor*. La interpelación de las entidades comunitarias y los lectores fuerza a la revista a explicitar sus valores y sentar posición editorial sobre los alcances y limitaciones del humor para encarar acontecimientos traumáticos como los genocidios. Esa asunción no aparece tan claramente relacionada por el adversario delineado en otras producciones, sobre todo cronológicamente posteriores, de la revista: la dictadura a cargo del poder. El caso controversial abordado nos indica que, para reponer los valores editoriales de *Humor*, parece más adecuado reponer las sinuosidades coyunturales ante las cuales se fueron conformando, antes que buscar en la revista un programa predeterminado.⁴¹³ Este discurso fue generándose a partir de ciertas convicciones iniciales del proyecto editorial ya enunciadas, pero también desde un tanteo de ensayo y error no exento de ambivalencias y sensible a las reacciones de sus lectores –fueran individuales o institucionales, según vimos-.

El correo de lectores de *Humor* se convirtió en un espacio donde la discusión estético-ética sobre la representación del horror fue dejando paso a la cuestión de la asimilación comunitaria, por probable influencia de la agenda mediática del periodo estudiado. Los lectores pudieron comenzar a expresar sus opiniones sobre tópicos de interés social, y sentirse parte en la convocatoria de un medio como *Humor*.

Hay que destacar que, al reseñar la derivación de la discusión sobre los chistes catonianos, seguimos una estrategia metodológica relacional. Creemos que distinguir y seguir los *posicionamientos y relaciones entre los actores implicados*, nos sirvió para entender en qué condiciones sociales pudieron generarse y aprehenderse los chistes: No solo como productos en sí, sino en su difusión, como generadores de sentidos.

⁴¹² El fechamiento del primer cuadro, 1941, remite de hecho al año inicial de las deportaciones; mientras que la leyenda subsiguiente, “principios de la 2da. guerra mundial”, confunde al lector, ya que la conflagración comenzó en 1939.

⁴¹³ El análisis de esta clase de episodios permite adicionar complejidad a las afirmaciones que tienden a encontrar en la revista dirigida por Cascioli un patrón ideológico unívoco, subyacente y enfocado desde un comienzo en contraponerse al orden imperante. Tal el caso de Matallana, op. cit., p. 94.

Capítulo 6

El Eustaquio y sus *otros*. *Humor* y sus lectores ante el sujeto popular

“Justamente porque las reglas, aunque sea inconscientemente, son aceptadas, su violación sin razón se vuelve cómica”⁴¹⁴

Si algo distinguió a *Humor* fue su ductilidad para contener producciones que desafiaron las convenciones sociales aceptadas a través del humor gráfico como representación de lo real. La historieta del “Romancero ilustrado del Eustaquio” debe encuadrarse dentro de esta clasificación. Pero en este caso no se trata de una obra ocasional, como fueron los chistes de Catón, sino de una serie regular, aunque de breve existencia en la revista.

Los chistes abrieron en el decurso de su discusión campo a una controversia sobre la asimilación sociocultural de grupos sociales minoritarios. En el “Romancero...”, aparecida casi al mismo tiempo, el problema de la integración poblacional toma otra vertiente, remitiendo a un dilema que atraviesa la conformación del estado-nación argentino, cual es el exterminio y marginación de la población de origen indígena. *Humor* presenta en esta historieta una representación, fuertemente caricaturesca, de un *otro*, las clases populares, dentro de sus páginas. Sin apelar a una recreación realista como la de la historieta “seria” –y careciendo de un tono reivindicativo o peyorativo-, sino por el uso de los recursos tradicionales del género humorístico gráfico.

Interesa observar la reacción de los lectores, como muestra de los segmentos sociales consumidores de la revista, ante esa mostración del otro, porque permite circunscribir cómo se elabora la figura subalterna en el tránsito de la revista a su público concreto. Así visto, el “Romancero...” se emplaza como un antecedente de la representación de las clases populares en los medios gráficos masivos durante la última dictadura, cuando su visibilidad discursiva estaba, al igual que todas las referencias subalternas, vedada, tras haber sido estandarte público de la movilización política previa del golpe de estado.

⁴¹⁴ Eco, Umberto, “Lo cómico y la regla”, p. 373. En ídem, *La estrategia de la ilusión*, Buenos Aires, Lumen/De la Flor, 1986, pp. 368-378.

Humor, el costumbrismo y el Eustaquio

Uno de los aspectos que debe ser destacado, al momento de efectuar una evaluación global del aporte de *Humor* al campo de las revistas humorísticas, es su contribución a la renovación del costumbrismo como tematización de la vida cotidiana. Hablamos de “renovación” en tanto, como se dijo anteriormente, la revista puede adscribirse en gran parte de sus contenidos a una de las tradiciones genéricas del humorismo argentino como es la costumbrista, afianzada a fines del siglo XIX, pero presente desde mucho antes como parte del entramado literario local.

Corresponde, pues, referirse en algunas líneas a esta corriente literaria. Acto seguido, veremos su raigambre en tanto veta diferenciada del género humorístico. El costumbrismo comienza a definirse como tendencia artística en la Europa del siglo XVIII. Es parte de una reacción al aristocratismo clasicista que postula la imitación de la naturaleza, los cánones estilísticos de la antigüedad grecorromana y la normatividad estereotipada de las obras moralistas. Propone que el artista atienda al cuadro de las acciones y costumbres ordinarias de la sociedad de su tiempo, con intención particularista y documental. Esta visión es relacionada por algunos autores con la consolidación de la burguesía europea. La literatura concebida bajo estos principios tiende en sus representaciones a orientarse en y dirigirse a las clases medias en ascenso,⁴¹⁵ haciéndose eco de las intenciones reformistas de estas. Los “artículos de costumbres” del español Mariano José de Larra, narrador de una España monárquica todavía renuente a cambios liberales, por ejemplo, se aplicaron a describir la sociedad española en sus diversos aspectos: “Todos los tipos de la época son auscultados: el señorito, el usurero, el aprendiz de escritor, el conspirador. Sus artículos, si bien describen las costumbres, lo hacen críticamente, con la fría lucidez de un hombre romántico. Su visión pretende abarcar la totalidad de la sociedad y lo logra desde el ángulo de la propia clase: es el burgués progresista que reclama libertad individual, educación para las masas y adelantos para el país.”⁴¹⁶

⁴¹⁵ Escobar, José. “Costumbrismo, entre Romanticismo y Realismo”. En *Del Romanticismo al Realismo: Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX* (Barcelona, 24-26 de octubre de 1996), edición a cargo de Luis F. Díaz Larios y Enrique Miralles. Tomado de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:

http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12604511990154841865846/p0000001.htm#I_4_
Consultado en abril de 2009.

⁴¹⁶ En “6. El romanticismo español”, p. 139. En VV.AA., *Romanticismo y realismo*, tomo II de *Capítulo Universal. La historia de la literatura mundial*, Buenos Aires, CEAL, 1971, pp. 121-144.

Ecos de esta concepción se encuentran en distintos exponentes del romanticismo latinoamericano. Para Argentina, Juan Bautista Alberdi con su periódico *La Moda* y Domingo Faustino Sarmiento con *El Zonda* son para Eduardo Romano antecedentes primigenios del costumbrismo reformista influenciado por Larra;⁴¹⁷ pero será Esteban Echeverría con su cuento “El matadero” –al que tendremos ocasión de referirnos más adelante- uno de sus pilares fundamentales.

En la década de 1880 se registra un retorno del género, nuevamente relacionado con la prensa periódica, en el que se destacan articulistas como Manuel Láinez, Juan Piaggio, Bartolito Mitre; en la narrativa Lucio Vicente López, Eugenio Cambaceres y Fray Mocho (seudónimo de José S. Álvarez), entre otros, se situarán en similares coordenadas con algunos de sus textos, especialmente los abocados a desarrollar distintos caracteres de una fauna urbana cada vez más diversa. En efecto, el fenómeno inmigratorio impulsado desde la esfera estatal modificó desde aquellos años la composición demográfica del país, cambio que pudo ser metaforizado por la literatura de la época, entre otros, mediante el registro costumbrista, como forma descriptivo-interpretativa de la cuestión social.

A partir de 1898, con la aparición de la revista *Caras y Caretas*, el estilo costumbrista encontró un medio de expresión renovado y orientado en gran medida al nuevo público formado por la masa inmigrante escolarizada. *Caras y Caretas* fue concebida como publicación de actualidades sobre la metrópoli porteña. Dirigida en sus comienzos por el mencionado José S. Álvarez, la revista contuvo una multiplicidad de “notas de color” como reportajes, cuadros de costumbres, viñetas, escenas callejeras, aguafuertes y la presencia de numerosas fotografías, acompañadas con frecuencia de comentarios.⁴¹⁸ A menudo estas formas expresivas apelaron a recursos como el lenguaje humorístico o la parodia. En este sentido, si hasta fines de siglo el humor gráfico estaba dominado por la caricatura política, *Caras y Caretas* y otras revistas como *PBT*, aunque mantienen la veta satírico-política, comienzan desde las primeras décadas del siglo XX a publicar chistes e historietas orientados a las escenas de la vida cotidiana porteña. Esta veta conoce un fuerte desarrollo desde entonces, cuyo sesgo sarcástico con frecuencia reemplaza al tono moralizador presente en las instancias originarias del costumbrismo.

⁴¹⁷ Romano, Eduardo, “Fray Mocho. El costumbrismo hacia 1900”, p. 269. En *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, tomo II, Buenos Aires, CEAL, 1981, pp. 266-288.

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 271.

A posteriori se dio una serie de publicaciones diversas, claramente enroladas en el humor, que de *Cascabel* a *Tía Vicenta*, pasando por *Rico Tipo* y creadores como Calé (Alejandro del Prado) y Luis J. Medrano afianzan la representación del universo de las clases medias en sus preocupaciones corrientes. La era peronista desalentó la tematización política y esa limitación potenció la orientación del humor gráfico y escrito hacia el costumbrismo y la picaresca. En los años 60, revistas como *4 Patas* y obras como la de Quino mostraron una contaminación del costumbrismo por cuestiones sociopolíticas insinuada en la década anterior, pero sin que aquel perdiera especificidad temática.⁴¹⁹

La revista cordobesa *Hortensia*, en particular, insufla en los primeros años 70 un nuevo impulso a la pintura del “carácter local” desde el humor. Esta vertiente, junto a la recepción en clave satírica de la actualidad cultural y política está también presente en *Satiricón* y en sus continuadoras como *Mengano*, *Chaupinela* y *Humor*. En esta última son elocuentes las colaboraciones de Alejandro Dolina, que enlazan cuestiones puntuales de la cotidianeidad con aspectos evocativos más “existenciales”, con frecuencia en un marco barrial; del mismo modo, los aportes de Alicia Gallotti, Aquiles Fabregat, Rosario Zubeldía y Tomás Sanz, entre otros, quienes dan a la revista una impronta satírica de la cotidianeidad, desarrollando tópicos sobre la distintos tipos sociales urbanos.

En lo que aquí interesa, corresponde consignar que la historieta y el humor gráfico fueron en *Humor* ámbitos de actualización de las representaciones costumbristas. Lo que en otras publicaciones similares era referencia episódica, mediante notas o chistes, en la revista de Cascioli tomó un lugar permanente junto a las notas escritas. En ese cuadro, la obra de Alfredo Grondona White aparece con una gravitación importante, al mostrarse como un compendio en clave humorística de situaciones cotidianas de la vida de las clases medias, con Buenos Aires como epicentro definido. Otro dibujante, Ceo, frecuentó junto a distintos guionistas una aproximación similar.

Las ilustraciones de Grondona White tematizan cuestiones que afectan a individuos sometidos a las contrariedades de la vida urbana moderna.⁴²⁰ O bien, se

⁴¹⁹ Rivera, Jorge B., “Historia del humor gráfico argentino”, p. 122-5. En Ford, Rivera y Romano, op. cit., pp. 106-140.

⁴²⁰ Por ejemplo, “A mí me pasa lo mismo que a usted”, donde se reseñan los infortunios de distintos individuos con las demoras del transporte, en el pago de impuestos ante los desperfectos de electrodomésticos. Ver *Humor* n° 10, marzo de 1979, pp. 19-21; en “Cómo descomponer toda clase de

aplican a retratar personajes estereotipados en los espacios urbanos y extensiones circunstanciales para sus habitantes, como los balnearios.⁴²¹ Los escenarios se extienden de los espacios de la vida privada -el hogar- a distintos espacios laborales, públicos, etc., y apelan a la identificación del lector por familiaridad. Un elemento peculiar de su obra es su capacidad para reproducir las fisionomías y expresiones de sus personajes con clara intención realista. La obra de Ceo, en cambio, se distingue de la anterior por acentuar la expresividad por la exageración de rasgos propia de la caricatura.

Se distinguen dos formatos comunes en ambos autores, el de la historia gráfica y el de la historieta humorística. Ambas suelen depender de paratextos como los títulos que dan la consigna de lo que será visto, a menudo un tema monográfico (“Cómo descomponer toda clase de artefactos” promete distintas variaciones sobre las complicaciones de la tecnología hogareña), del que cada viñeta es una variante ejemplificadora, potenciada por un comentario al pie que fija el sentido imagético, reforzando su efecto irónico. Las historietas se aplican a contar una historia en el mismo sentido, que suele tener un remate cómico en función de lo aleccionado por el título (“Arrimar es humano. No bochar es más cómodo”, sugiere el peso de las convenciones sociales sobre las relaciones afectivas).⁴²²

El sujeto construido por estos autores, al que se dirigen buscando la empatía del lector, está bien delimitado. Invariablemente, se trata de individuos con ocupaciones profesionales, que habitan un departamento, en ocasiones poseen un automóvil, practican el ocio, vacacionan, consumen productos de la alta cultura (literatura, discos, etc.) y a la vez se debaten ante la oferta de la industria cultural. Y suelen ser blancos, reconocibles como descendientes de europeos.

También tanto Grondona White como Ceo publicaron historietas con personajes estables, las cuales se inscriben o no trascienden el rango costumbrista circunscrito por la vida cotidiana y estilizan determinados personajes típicos de los ambientes sociales urbanos. Las más célebres son protagonizadas por caracteres picarescos como el

artefactos”, se pasa revista a toda larga serie de implementos de la “vida moderna” ausentes en viviendas de familias de condición socioeconómica más modesta. Ver *Humor* n° 11, abril de 1979, pp. 25-27.

⁴²¹ “El mirón: cómo reconocerlo entre una multitud”, satiriza un “tipo ideal” masculino en distintas locaciones propicias para su actividad. Ver *ibidem.*, pp. 65-65.

⁴²² “La tonada pegadiza” aborda las consecuencias de la difusión incesante de los cortes de los discos de artistas comerciales promovidos por las discográficas en las radios. Se relaciona, en este sentido, con las notas que desde el humor pero también desde la crónica y la crítica cuestionan la chatura de los productos de la industria cultural tolerados por la dictadura. La autoría musical ficticia de la tira menciona a Raffaella Carrá, cantante italiana de moda a fines de la década del 70 en Argentina, afiliada al género de la música disco, popular entre sectores de las clases medias y altas. Ver *Humor* n° 9, febrero de 1979, pp. 64-65.

abogado pragmático y picapleitos, en el caso del Grondona White, y el inescrupuloso médico director de una clínica privada, en el caso de Ceo, junto a Meiji.⁴²³ Nos referimos a las conocidas “Piccafecces” y a “La clínica del Dr. Cureta”, respectivamente.⁴²⁴

Incluso el cómic de Carlos Trillo y Horacio Altuna, “Las puertitas del señor López”, aparecido en *El Péndulo* y derivado a *Humor* en 1979, ostenta en la circularidad de su esquema narrativo a la vida ordinaria como escenario permanente. Parte de la rutina familiar y laboral de su protagonista, un empleado de oficina, quien escapa de sus preocupaciones al traspasar la puerta de su refugio, el baño de cualquier parte. Traspasado ese umbral puede ensoñarse y vivir sus fantasías, ajeno por un momento al autoritarismo y la grisura de su cotidianeidad. Pero López siempre fatalmente regresa –o es regresado– al “mundo real”.⁴²⁵

En todas las producciones citadas raramente aparecen sujetos de las clases populares ni de los estratos dominantes. Cuando lo hacen, de manera episódica, son caracterizados por ostentar ocupaciones de escaso prestigio social, como ser peones, albañiles, quiosqueros, porteros, etc., o en el otro tipo ideal bajo el esquema clásico del “rico” o el “empresario”. En ambos casos, son mostrados en interacción con caracteres protagónicos de las clases medias, en entornos urbanos. Eventuales figuraciones de lo popular presentes en la revista reponen otro personaje clásico, el del pobre inofensivo, asumido en su condición. En otras palabras, un “pobre digno”, individuo de ciudadanía disminuida desde el punto de vista socio-estructural que en apariencia no se cuestiona su condición.⁴²⁶ Chistes como los pergeñados por Silencio, contienen la representación tradicional del pobre como obrero desempleado, vestido con overol y gorra, contrapuesto al carácter del magnate (al estilo del personaje Tío Rico, de Disney) de galera, portafolio y un hijo vestido de marinero (con un globo de Mickey en la mano). En cambio, historietas como “Tinto y Mugre”, de Izquierdo Brown, que hace una lectura literal del destino de quienes debieron “irse a vivir a un caño”, o un episodio ambientado en una villa miseria de Ceo y Aquiles Fabregat que parodia una propaganda de vinos, son protagonizados exclusivamente por indigentes. Estos mantienen los rasgos

⁴²³ Seudónimo de Jorge Hipólito Meijide, colaborador de la segunda época de Tía Vicenta y en distintas publicaciones de Ediciones de la Urraca, entre otras, formando parte de *Humor* a lo largo de toda su existencia.

⁴²⁴ La primera comenzó a publicarse en *Humor* en 1980, al igual que “La clínica...”.

⁴²⁵ Ver el interesante análisis de Juan Sasturain, “Cerráme la puerta, López”, en op cit., pp. 208-218.

⁴²⁶ Tonkonoff, Sergio, “Acerca del crimen, el criminal y las reacciones que suscita”, p. 95. En *Delito y Sociedad*, volumen 1, n° 27, 2007, pp. 89-104.

estereotipados que hacen a esa figura. Todo humor es contextual, y los personajes están compuestos desde la exageración caricaturesca –suciedad, desaliño, modales bruscos aunados a una mansedumbre de carácter, vocabulario deformado respecto a la gramática escolar, alimentación escasa, etc.-.⁴²⁷ Estas tiras comportan intentos satíricos de crítica social de la pauperización reinante. Pero sus personajes, fuertemente caricaturescos, replican el estereotipo consagrado de la pobreza como degradación material y moral. Otros autores como Kalondi tematizan la concepción de la pobreza sostenida por los sectores dominantes, manteniendo la dicotomía rico/pobre, pero poniendo la lupa sobre la degradación moral de los primeros como resultado de su indolencia culpable. Este humor, con su carga de acidez crítica, mantiene el esquema convencional que asocia al poderoso con la falta de escrúpulos y el egoísmo ante sus semejantes; contrafigura, pues, de aquel pobre indefenso.⁴²⁸

Humor, por los años que consideramos, deploró el cierre de fábricas y la desocupación obrera, editorializando *seriamente* sobre la cuestión.⁴²⁹ No obstante, al transitar sus páginas y observar la representación humorístico-cómica de los desclasados, vemos el predominio de la concepción tradicional, montada en su rusticidad y despreocupación indigente.



“Tinto y Mugre”, Izquierdo Brown (detalle)

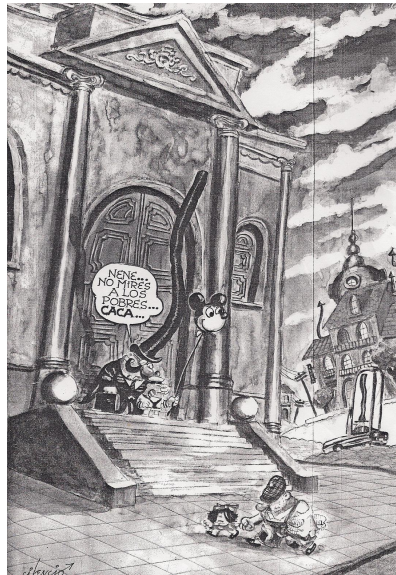
⁴²⁷ El chiste de Cilencio apareció en *Humor* n° 32, de abril de 1980; “Tinto y Mugre” se publicó entre noviembre de 1979 y principios de 1980; la historieta “Idea para corto de tv, adaptable a cualquier vino cuyo precio indicativo sea de un palo la botella”, apareció en la revista en el número 19, de septiembre de 1979.

⁴²⁸ “Pobres habrá siempre”, en *Humor* n° 33, mayo de 1980, p. 31. Kalondi fue el seudónimo de Héctor Compaired, humorista, diseñador industrial y arquitecto, colaborador en *Tía Vicenta*, *4 Patas*, *Primera Plana*, *Satiricón*, *Chaupinela*, *El Ratón de Occidente*, *Humor* y el diario *La Nación*. En España publicó sus aportes en *El Pápus* y *El Jueves*, entre otras revistas.

⁴²⁹ Por ejemplo, en el sumario del número 37, de junio de 1980.



“Idea para corto de tv...”, Fabre y Tabaré (detalle)



Chiste de Cilencio



“Pobres habrá siempre”, Kalondi (detalle)

La obra de Tabaré produce una interrupción de esa tónica. El autor gráfico de la saga del “Romancero...” desarrolla en *Humor* varios trabajos que pueden enrolarse, con sus peculiaridades, dentro de la perspectiva costumbrista mayoritaria, y reproducen la figura subalterna desde la picaresca. Se destaca en sus obras un trazo caricatural

distintivo, que permite una amplitud mayor en la composición de los personajes. Su producción en *Humor*, compartida en varias oportunidades con Fabre, resalta por la eficacia de sus variantes, orientadas a elaborar caracteres marginales y plantear temáticas picarescas, relacionadas a menudo en la problemática sexual. La historia del “Romancero...” roza ese campo en una forma revulsiva, orientada a un tipo de costumbrismo sobre los aspectos más amenazantes de lo cotidiano.

De la sociedad creativa entre Fabre y Tabaré surgieron varias tiras que exploran caracteres marginales, tanto por ubicarse en las zonas periféricas como por su indigencia material o su desajuste respecto a los valores sociales predominantes. “El cacique Paja Brava” exhibe la condición indígena de su protagonista, si bien se centra en la soledad y el deseo frustrado de posesión de mujeres blancas que simbolizan el estereotipo de la belleza femenina occidental. Repone, dando una vuelta de tuerca humorística, el tema literario argentino de las cautivas.⁴³⁰ El origen de esta historia gráfica, publicada en *Humor*, homológicamente al “Romancero...”, se extiende a una serie de versos de Fabre publicados en la revista *Mengano*. “Manfloro”, por su parte, reproduce los clichés del homosexual amanerado, tan solitario como “Paja Brava” e igualmente ávido de encuentros sexuales que, como en el caso del cacique, suelen malograrse.⁴³¹

“Vida interior”⁴³² relata la reacción de distintos microorganismos a partir de alguna acción, tomada por el sujeto que habitan, que los afecta e interrumpe su existencia acostumbrada. El saldo de la confrontación de bacterias, bacilos, microbios, glóbulos, anticuerpos, corporizaciones de fármacos y otros personajes debidos a la inventiva de Tabaré, culmina afectando seriamente al individuo. Es la consecuencia de irrumpir involuntariamente en una “vida interior” cuyos actores metaforizan las pasiones humanas.

La opción de animalizar los dramas de los hombres, cobra en “Al este de Picho-Pocho” y, luego, en “Bosquivia”, connotaciones más explícitamente satírico-políticas.⁴³³

⁴³⁰ Es decir, el rapto de mujeres blancas por parte de agrupamientos indígenas durante el ataque súbito a poblaciones (“malones”), durante gran parte del siglo XIX.

⁴³¹ “Paja Brava” comienza a publicarse en *Humor* en febrero de 1981; desde 1984 a 1987 lo hace en *Sexhumor*; “Manfloro. Poema épico por entregas” apareció en 1983.

⁴³² Aparecida en *Humor* n° 9, cit., y con una larga trayectoria en la revista, primero llevada adelante en solitario y más adelante con Meiji. Un antecedente de esta tira es “La lombriz solitaria”, surgida en *Chaupinela*.

⁴³³ En “Al este...” la autoría fue compartida entre Tabaré y Meiji. En la tira siguiente, guionada por Carlos Trillo y Guillermo Saccomano, participó Tabaré hasta el undécimo capítulo; luego Raúl Fortín se hizo cargo del dibujo. Ver Vázquez, Laura, “Bosquivia. El humor en la dictadura militar argentina”. En <http://www.tebeosfera.com/Seccion/AEC/04/Bosquivia.htm> . Consultado en septiembre de 2007

Es también en *Humor* que comienza a publicarse “Protección al menor”, enfocada en las relaciones entre padres e hijos o, más bien, en los efectos en los niños de los conflictos y dificultades derivados de la crianza y del vínculo de pareja entre sus progenitores.

Otra conocida obra de Tabaré, “Diógenes y el linyera”, publicada en *Clarín*, se centra en sendos caracteres, un vagabundo y su perro, volcados hacia la introspección y convivientes sin mayor conflicto en los mismos espacios públicos –plazas- con el resto de las personas “respetables”.

Un denominador común de las obras de Tabaré es, según señala Juan Sasturain, la intemperie a que se ven sometidos sus personajes; tal desamparo sería su “condición necesaria y modo de ser”.⁴³⁴ Es una imagen adecuada, que permite aprehender la construcción de los ambientes de las tiras y la inexorable sujeción a fuerzas exteriores a su voluntad o su entendimiento, que define a los protagonistas. Así, Tabaré generó una constelación de “perdedores”, sean indígenas, homosexuales, linyeras, niños, o víctimas de sus descuidos alimentarios o farmacéuticos, destinada a incumplir sus deseos y tener finales desgraciados por hacer el intento de satisfacerlos; o bien a resignarse ante las circunstancias. Su comicidad, desde esta perspectiva, evoca la efectividad disciplinaria del orden social ante los que intentan subvertirlo.

La tira del “Romancero ilustrado del Eustaquio” entraña, frente a las citadas, una notable diferencia por el corrimiento del eje del relato y de la composición gráfica. Muestra una figura subalterna entendida no solo por su condición material, pasiva, sino por la posesión de determinadas capacidades para desenvolverse y sobrevivir. Resulta, así, un exponente singular de la comicidad posible en la revista *Humor* en los años que nos ocupan, tanto de lado de los creadores como por las repercusiones concitadas.

De la fábula a la historia gráfica

Casi desde su comienzo, *Humor* contó en la sección “Nada se pierde” con diferentes aportes gráficos y escritos de corta extensión, humorísticos y “serios”. Varios de ellos mantuvieron su periodicidad hasta volverse secciones fijas e incluso sirvieron como insumos para desarrollar producciones más ambiciosas, trasladadas a las páginas centrales de la revista. Fue este el caso de las pequeñas fábulas cómicas del “Romancero

⁴³⁴ Sasturain, “El humor diario: una estrategia de retaguardia”, p. 193. En Rivera y Romano, op. cit., pp. 183-194. Republicado en Sasturain, op. cit., pp. 241-250.

del Eustaquio”, aparecidas en el número 9 de *Humor*.⁴³⁵ Escritas por Fabre, mantenían siempre la misma estructura: el paseo de un cándido personaje, el Eustaquio, por parajes de la ciudad de Buenos Aires o –más frecuentemente- del conurbano bonaerense, de madrugada y en noches oscuras, para encontrarse de improviso con un personaje de aspecto estremeecedor:

“Movido por la curiosidad, Eustaquio se volvió y comprobó que se hallaba frente a una inmensa mole, [de] algo así como dos metros de estatura y otro tanto de circunferencia, en cuya parte superior relucían dos ojelos libidinosos y sanguinolentos. Aguzando la vista, pudo saber que se trataba de un pavoroso negrazo, en cuya costrosa fachada correteaban alegremente algunas alimañas de diversas especies.”⁴³⁶

Pero Eustaquio, quien se ha perdido por las inmediaciones del cementerio del barrio porteño de Flores, no adivina las intenciones del “negrazo”. Este le exige que cumplimente algún requisito para permitirle seguir su camino sano y salvo:

“- (...) Soy del Departamento de Sanidad. ¿Tiene el carnet de vacuna?
- Cómo no, faltaba más –afirmó Eustaquio, extrayendo de sus bolsillos varios certificados de vacunación contra la viruela, la polio, el tétanos y la difteria-. Aquí tiene, buen hombre.
El negrón tomó los documentos y los acercó a su nariz, mientras despachurraba de un papirotazo a una oruga que intentaba introducirse en la oreja derecha. Luego graznó:
- Esto no funca. Yo le pido el carnet de vacuna contra el beri-beri, mocito. ¿Tiene o no tiene?
- Ah, no –reconoció Eustaquio-. Contra el beri-beri no tengo.
- Malo, malo –refunfuñó el roperesco mostrenco-. Tendrá que acompañarme al Instituto de Inoculación.
- ¿Y dónde es? –indagó dulcemente Eustaquio el Feliz.
- Allí mismito –cloqueó el oscurísimo, señalando perentoriamente una ruinoso casucha que emergía de entre las sombras circundantes.”⁴³⁷

⁴³⁵ De febrero de 1979, p. 8; es esta versión escrita la que tomamos para el análisis subsiguiente.

⁴³⁶ *Ibidem*.

⁴³⁷ *Ibidem*.

Aunque nunca se explicita, ya que se deja librado a la imaginación del lector, el remate del cuento induce a pensar que el castigo impuesto supone la violación de Eustaquio por el “negrazo”.

Esto se deduce por varios motivos. La divergencia entre la educada circunspección del Eustaquio y la potencia física e intenciones lascivas del otro personaje refuerza la sensación en el lector del desamparo del primero en caso de una situación de forzamiento físico. Pero quizás el factor cómico más elocuente a este respecto es el provisto por la disyunción entre la descripción de la escena de los hechos y la discursividad de los personajes. Se suma, al extrañamiento derivado de la mención a localidades aparentemente ignotas, el trastrueque que hace el “negrazo” de la topografía lugareña y de sí: se nos cuenta que con toda seriedad define a una vivienda precaria como “Instituto de Inoculación”. Su uso circunstancial de maneras y un lenguaje formal, confiable para el Eustaquio, chocan con el aspecto “barbárico” del personaje y la desolación del entorno. Como partenaire de la trama, el Eustaquio es un mal lector contextual que desconoce el peligro; semeja un extranjero aferrado a su cosmovisión de las cosas y con su “sentido de la ubicación” fuera de lugar. Dicen Berger y Luckmann que, como sujeto

“vivo en el mundo del sentido común de la vida cotidiana equipado con cuerpos específicos de conocimiento. Más aun: se que los otros comparten al menos parcialmente ese conocimiento, y ellos saben que yo lo se (...). Ese acopio social abarca el conocimiento de mi situación y sus límites. Por ejemplo, sé que soy pobre y que, por lo tanto, no puedo pretender vivir en un barrio elegante. Ese conocimiento lo comparto, claro está, con aquellos que también son pobres y con aquellos que gozan de una situación más privilegiada. De esta manera, la participación en el cúmulo social de conocimiento permite la “ubicación” en los individuos en la sociedad y el “manejo” apropiado de ellos.”⁴³⁸

Cabe agregar que este sentido común se afirma en las concepciones hegemónicas sobre el orden social. El Eustaquio aparece siempre “desubicado” en el

⁴³⁸ Berger, Peter y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1968, p. 60.

suburbio, y aún en las zonas intimidantes de la urbe, como ser las proximidades del cementerio de Flores –contraste que incrementa la disparidad entre el personaje y entorno, por ende, la comicidad-, circunstancia de la que el “negrazo” se aprovecha y despliega hábilmente recursos letrados para engañarlo, arrogándose una autoridad ficticia pero reconocida por el pequeño letrado.

Por lo demás, el lector *sabe* que la institución sanitaria aludida no podría estar ubicada en una casa en ruinas, mientras que “inoculación” guarda evidente connotación con la actividad sexual de la penetración. Este manejo eufemístico sugiere lo que no se verá porque se deja como supuesto –y sería difícil de representar de modo humorístico-. El suplicio de Eustaquio se hace consecuencia implícita de la secuenciación narrativa, dándole sentido de moraleja inquietante y burlona a la vez. En tal sentido, la caracterización de los distintos estados de ánimo del Eustaquio, antes y después del incidente, subraya cómicamente -por efecto de la oposición de los calificativos- la desgracia ulterior del personaje. De “jacarandoso” (alegre, desenvuelto), pasa a ser “taciturno”.⁴³⁹

Estas dislocaciones desafían al lector, que debe reconocer en el repertorio comunicativo desplegado entre ambos personajes una desviación del sentido usual de modales y formulismos utilizados en su vida corriente, como requisito para apreciar la comicidad de la fábula. La apuesta del autor se basa en la eficacia de ese efecto de reconocimiento y confirma el carácter contextual del humor puesto en práctica.

Cada nuevo episodio repite, con ínfimas variaciones, el recorrido del Eustaquio, geográfico y narrativo, con su funesto desenlace. Juego entre la literalidad de los discursos, la “realidad de las cosas” y la tensión de los cuerpos, “El Romancero...” ostenta una función complementaria al divertimento del público. Busca conmover lo que se supone son los lugares y roles inconfundibles de cada quien en la sociedad; esa confusión garantiza el efecto cómico. Al cabo, la sonrisa del lector adviene de comprobar en las acciones del Eustaquio el error de transgredir el orden –donde algunos cuerpos no deben mezclarse- y vislumbrar el castigo ejercido sobre el cándido letrado. La historia mantiene implícito un sentido normativo, aleccionador –e ideológico-, sobre las consecuencias nefastas de meterse donde no se debe.

⁴³⁹ *Humor*, n° 12, abril de 1979, p. 6. En este episodio, el único en que el personaje es situado en un lugar que ya ha transitado, las inmediaciones del cementerio de Flores, Eustaquio acaba siendo “taciturno” (melancólico, introvertido).

Al año y medio de su aparición, la tira se transforma en una seguidilla de episodios ilustrados. Fabre se convierte en guionista, quedando a cargo de Tabaré los dibujos. Su nueva denominación es “Romancero Ilustrado del Eustaquio”.⁴⁴⁰ No hay grandes cambios en la historia contada, ni tampoco en el esquema narrativo, por lo que puede definirse a la nueva obra como una transposición, si nos atenemos a que esta implica un cambio del soporte y de lenguaje del original, sin que pierda sus propiedades temáticas y sus motivos distintivos.⁴⁴¹ En este caso, dado que el soporte se mantiene, la conversión de la narración en imágenes genera nuevos sentidos, de los que daremos cuenta en lo que sigue.

Construcciones dilemáticas: el letrado y los “negrazos” de Tabaré

Tabaré compone el Eustaquio, trazado en la narración como un ser inocente, pulcro y bienintencionado, en acuerdo con el estereotipo del intelectual “ratón de biblioteca”: un personaje de pequeña contextura, anteojos, calvicie pronunciada, siempre vestido con traje y un moño a la vez anacrónico y demasiado grande para su porte. Completa su pintura del letrado un proceder ceremonioso, amanerado y de evidente seguridad en sí mismo: un perfecto carácter “distráido” predestinado al dislate cómico, según lo estipulado por Bergson para los personajes cómicos.⁴⁴²

Su contraparte aparece como el otro extremo: a través de sucesivas encarnaciones, aparece como un individuo de tez oscura, pelo enrulado o “motoso”, de escasa y mal mantenida dentadura, desaseado, vestido con ropa rota y de proporciones corporales gigantescas, en ocasiones acompañado por otros semejantes. Su reacción hacia el Eustaquio lo muestra perfectamente autoconsciente y, para peor, provisto de intenciones libidinosas. Estas aparecen resueltas por Tabaré mediante un repertorio de gestos que se vuelven prototípicos en el personaje. La mirada, inyectada en sangre, la conversión de su rostro de la sorpresa o el ensimismamiento a la sonrisa perversa, acompañada del acto de “babearse” a la vista de la probable víctima, son elementos que componen la transformación de individuo de un simple lugareño a un peligroso cazador

⁴⁴⁰ *Humor*, n° 24, diciembre de 1979, p. 74.

⁴⁴¹ Steimberg, Oscar, *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires, Atuel, 1998, p. 115. Según este autor, la transposición es el “cambio de soporte o lenguaje de una obra o género, presente en todas las etapas de la historia cultural (la ilustración es, por ejemplo, un caso clásico de transposición, en ese caso a un lenguaje visual, de literatura oral o escrita)”.

⁴⁴² Bergson, Enrique, *La risa*, Buenos Aires, Editorial Tor, p. 131.

de incautos. Su contextura desmedida, su escasez de limpieza y sus intenciones presumibles, lo tornan “primitivo”. El detalle de los animales e insectos que corren por su cuerpo en cuestión aumenta su percepción revulsiva y a la vez graciosa. Para realizar su composición gráfica, el texto que acompaña cada viñeta lo describe como “morenazo”, “achocolatado” o “negrazo” a este individuo y a los que en ocasiones lo acompañan.

Lo que en la obra mencionada de Grondona White y en la de Ceo, en menor medida, se denota por su capacidad de dar cuenta de los estados de ánimo de los personajes, se potencia en los dibujos de Tabaré por su mayor alejamiento de la reproducción realista. Su trazo caricaturesco se concentra en la fisionomía y la expresión. Persigue “crear un protagonista convincente y caracterizar a las personas con quienes entra en contacto; tiene que expresar sus reacciones, y hacer que la historia se despliegue en términos de expresiones legibles.”⁴⁴³ Esa capacidad de recreación fisonómica permite a Tabaré patentizar en los rasgos faciales lo que ya se anuncia en la disposición corporal –y se sobreabunda en los diálogos expuestos al pie-.

“El Romancero...” respeta la estructura de la fábula, la cual se ubica al pie de las viñetas y es ilustrada por los dibujos, al modo de las primeras historias gráficas o “cuentos en imágenes” del dibujante suizo del siglo XIX Rodolphe Töpffer, quien ha sido calificado por Ernst Gombrich como creador de la historieta.⁴⁴⁴

Es por esta razón que Tabaré, ceñido a un relato preestablecido, utiliza los recursos verbales para reforzar la tenebrosa silueta del “negrazo”. Los globos presentes en las viñetas en raras ocasiones recogen intercambios verbales, sino que frecuentemente transcriben sonidos onomatopéyicos propios de la actividad fisiológica humana. A la vista del lector, estos sonidos constituyen el principal arsenal fonético del “negrazo”. Intencionadamente aparece casi hermanado, en el dibujo, con los insectos que los recorren o con los animales que, como los búhos o las ratas, son parte del entorno circundante.⁴⁴⁵ Si la contextura es desproporcionada, su oralidad escasa, salpicada de expresiones guturales, sugiere la bestialidad de estos “androides”, “de

⁴⁴³ Gombrich, Ernst, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972, p. 293.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 291.

⁴⁴⁵ En ocasiones y en honor a la reciprocidad que los vincula con los “negrazos”, estos animales aparecen humanizados –bien al estilo de Tabaré- e intervienen en apoyo de la escena subrayando el grado de infortunio del Eustaquio. Por ejemplo, en la primera episodio gráfico publicado, se aprecia una rata que, consumado el suplicio, escupe al paso del ya maltrecho personaje.

rasgos levemente humanoides”.⁴⁴⁶ Su adscripción al reino de la necesidad por su condición paupérrima completa la homología.

No solo el contraste físico, sino la gestualidad indica la orientación del diálogo entre el Eustaquio y el “negrazo”:

“-Soy yo, Eustaquio el invicto –respondió entonces, inclinándose en una gentil reverencia- ¡Para servir a usted!

Y luego, interrogó con dulcísima voz:-¿Cuál es vuestra gracia, Sire?

-¡Berp!- fue la acre respuesta, emitida junto con una vaharada de vino agrio, salame rancio y descomposición molar que derribó a una manada de manatíes que pasaba por el lugar-. ¿Contraseña?”⁴⁴⁷

Nuevamente, la disyunción: frente la educada cortesía del letrado, el quiebre abrupto –cómico- del diálogo a través de un recurso no verbal ofensivo para la cultura occidental, como es el eructo. Desde ese instante, el “negrazo” toma la iniciativa, presto a interrogarlo y plantearle el irresoluble acertijo. Puesto que para poder aplicar una sanción hay que infringir una ley, el “negrazo” la inventa en tanto autoridad “de hecho”, presentándose como responsable de vacunaciones, como el “mariscal de campo Von Buffarrensén” –con obvias connotaciones sexuales-,⁴⁴⁸ y otras variantes del mismo estilo, etc. Así, se inviste de una autoridad que habrá de ser aceptada por el crédulo Eustaquio. De otro modo, podría el “negrazo” encontrar resistencia, cuando lo que espera es el sometimiento. Lo consigue porque plantea las cosas de un modo que Eustaquio puede compartir, pues este se ha perdido en territorio extraño y encuentra razonable que haya alguna autoridad en “tierra de nadie”.

Esa diferencia entre la creencia del pequeño personaje y el curso real de los acontecimientos es el cauce humorístico principal del relato. Su resultado denota que un orden ha sido violado, y para restablecer el equilibrio anterior, hay que castigar al infractor. Episodio tras episodio, un abatido Eustaquio vuelve de sus incursiones suburbanas con las ropas rotas y el torso inferior desnudo, despejándose la ambigüedad

⁴⁴⁶ Expresiones extraídas de *Humor*, n° 24, 26 y 33, de diciembre de 1979 y enero y mayo de 1980, respectivamente.

⁴⁴⁷ *Humor* n° 26, cit., p. 30.

⁴⁴⁸ Una muestra de que la posibilidad del humor depende, como indica Steimberg, de su connotación local; el apellido del supuesto jefe militar remite al vocablo del lunfardo porteño “bufarra”, derivación del español coloquial “bujarra”, aplicado a los homosexuales activos. Un lector extraño al coloquialismo porteño perdería de vista la significación jocosa del nombre.

de la sanción insinuada en la versión escrita.⁴⁴⁹ En este sentido, la tira equipara la violación de la norma implícita, esto es, la transgresión de un límite, con la violación física reparatoria a que se ve sometido el Eustaquio.

Pero no hay castigo visible, sino una solución elíptica del relato, que deja una situación a reconstruir por el lector, entre la imagen previa y los indicios textuales y la viñeta de desenlace. Inherente a la historieta, la elipsis economiza espacios y tiempos intermedios entre viñetas y permite que los “vacíos” en el continuum de la historia sean completados por su imaginación.⁴⁵⁰



“Romancero ilustrado del Eustaquio”, Fabre y Tabaré (detalle)

La comicidad resultante del encuentro lleva consigo un aspecto de incomodidad, generada por la figura tremebunda del “negrazo”. Sus características reseñadas que lo componen, en efecto, revelan que Fabre y Tabaré han plasmado un personaje grotesco. Entendemos esta categoría por “todo hecho estético en el cual se pone en escena una realidad otra –cuyo rostro monstruoso nos resistimos a reconocer, a causa de la hipertrofia, la hipérbole y la mezcla de elementos diversos”.⁴⁵¹ Su condición singular es la de ser cómico y angustiante al mismo tiempo, ya que “despierta varias sensaciones, evidentemente contradictorias, la sonrisa ante las deformaciones y la repugnancia ante lo siniestro, lo monstruoso en sí”.⁴⁵² Una variación para extremar este efecto lo constituye, por ejemplo, el episodio en el que el “negrazo” es sustituido por un extraterrestre descendido de un ovni pero igualmente lujurioso frente al Eustaquio. Si el

⁴⁴⁹ Al respecto, el protagonista de la posterior “Manfloro” (1983) supone como una versión extremada y subvertida de la trama del Eustaquio: si este aparenta ser sometido a traición por los “negrazos”, el homosexual Manfloro va intencionadamente al encuentro de todo “negrazo” que divise, con la diferencia de que, por deseársela, no siempre consigue la satisfacción buscada al no haber ninguna clase de entendimiento posible (ni siquiera como recurso para el engaño).

⁴⁵⁰ Gubern, Román, *Literatura...*, p. 67.

⁴⁵¹ Carbone, Rocco, op. cit., 2008, p. 160. Un notable recorrido histórico-conceptual sobre “lo grotesco” puede seguirse en esta obra a lo largo del capítulo “Segunda entrada. O la obsesión. Planteamiento teórico sobre lo grotesco”, pp. 133-206.

⁴⁵² Kayser, Wolfgang, *Das Grotleske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Tübingen, Stauffenbrug Verlag Brigitte Narr GmbH, 2004; citado en ibidem, p. 159.

“negrazo” con su estampa y comportamiento aparece ajeno al mundo del Eustaquio, la metáfora es aun más evidente con esta variante interplanetaria, que “no es de este mundo”. Al multiplicar ojos, brazos, narices y añadirle antenas al “negrazo” original – echando mano a los elementos de “alienización” usuales en el humor gráfico-, Tabaré consigue plasmar una versión aún más grotesca del personaje.



“Romancero...”, episodio con el “negrazo” extraterrestre (detalle).

Esa representación se apoya asimismo en la memoria del lector, al asociar la parafernalia extraterrestre con las notas y chistes sobre los ovnis y extraterrestres publicados en *Humor*, con sesgo sarcástico-crítico por la presencia de la temática en la agenda mediática a fines de la década del setenta.

Las características consignadas ubican al personaje del “negrazo” dentro de las coordenadas de la “monstruosidad”. Entre humano y animal, desmesurado, gigantesco, de piel oscura y habitante de un margen apartado, opera desequilibrando por un momento una determinada cotidianeidad mundana. El Eustaquio opta por seguir creyendo en una normalidad, cualquiera sea, que lo traicionará.

Que los autores elijan situar esta colisión de mundos en un páramo de madrugada, en el que cualquier ciudadano se podría ver inerme ante las circunstancias, habla también del sentido de extrañamiento embarazoso que precede la situación cómica. Constituyen, desde este punto de vista, una escena y un “monstruo” suscitadores de una risa nerviosa.⁴⁵³

Como se sabe, Freud ha definido lo siniestro como algo familiar a la vida psíquica que se tornó extraño por su represión.⁴⁵⁴ Si, por un lado, la desmesura abyecta del “negrazo” mueve a comicidad, su emplazamiento inesperado –el de su deformidad, el del *otro orden implicado distinto al “normal”, nuestro-*, que el lector acompaña en la

⁴⁵³ *Ibidem*, p. 163.

⁴⁵⁴ Freud, Sigmund, “Lo siniestro”, p. 42. En ídem y E. T. Hoffmann, *Lo siniestro/El hombre de la arena*, Buenos Aires, ediciones Noé, 1973, pp- 5-58.

sorpresa del Eustaquio y al que se ve llevado en cada nuevo episodio, provoca perplejidad. Este recurso tiene efectividad creciente con la repetición, que “nos hace parecer siniestro lo que en otras circunstancias sería inocente, imponiéndonos la idea de lo nefasto, de lo ineludible, donde en otro caso solo habríamos hablado de ‘casualidad’”⁴⁵⁵ Los lectores experimentan, junto a la comicidad, el reiterado desafío de confrontarse a “una cotidianeidad a la que están habituados, pero a la que nunca se acostumbrarán, ya que los sigue sorprendiendo y lacerando”.⁴⁵⁶ Aquí debemos retomar la conceptualización freudiana sobre el humor, ya que lo define como una respuesta del sujeto ante la evidencia del dolor; donde se emplaza el temor, la salida humorística distiende la gravedad de la amenaza.

Este cuadro también toma sus referencias del marco contextual histórico argentino. Dos planos deben ser destacados al respecto: el concerniente a la tradición literaria y el atinente a los datos históricos que permean toda creación estética y la percepción del receptor. Sendas miradas, la del artista y la del lector son portadoras de sentidos comunes que orientan su mirada y su capacidad comunicativa.

Desde el plano literario, puede establecerse un parentesco entre “Romancero (ilustrado) del Eustaquio” con el cuento “El matadero”. Este cuento de Esteban Echeverría, escrito alrededor de 1838-40 durante el gobierno de Rosas y publicado póstumamente es definido, junto a otras obras decisivas como *Facundo. Civilización o barbarie*, de Domingo Faustino Sarmiento, como fundador de la moderna literatura argentina. Influidor por el movimiento cultural romántico –gestor de los principios estéticos del grotesco moderno-, es un texto de estilo realista focalizado en la denuncia del régimen rosista,⁴⁵⁷ en el que se contempla el encuentro inusitado entre un joven unitario letrado y sectores plebeyos agrupados en torno al matadero, que adquirirá un carácter trágico. No hay posibilidad de comprensión mutua y el desenlace de la historia acaba con la muerte del joven, que metafórica para el autor la suerte de los sectores ilustrados del país durante el periodo.

Comparte esta obra, además, otras varias coincidencias generales con el “Romancero...”. Se desarrollan ambas en zonas suburbanas, dado que el matadero “es lo limítrofe, lo fronterizo entre la campaña y la ciudad, más aun, es la presencia de la

⁴⁵⁵ *Ibidem*, p. 36.

⁴⁵⁶ De un comentario de Pablo Maurette sobre el libro *El Ultrabosque*, de María del Carril, en *idem*, “¿Qué es lo siniestro?”, p. 11. En *Ñ*, año VI, n° 280, 7 de febrero de 2009, pp. 10-11.

⁴⁵⁷ Nos referimos a los gobiernos del brigadier Juan Manuel de Rosas, titular desde 1829 de la provincia de Buenos Aires y desde 1835 a 1852, de la Confederación Argentina.

campaña, con sus leyes propias, dentro de la ciudad”.⁴⁵⁸ Expresa “El matadero” una situación polar entre la figura del unitario y la masa de matarifes, esclavos y otros integrantes, que para Echeverría suministraban la fuerza motriz del rosismo y daban sustento a su conformación grotesca:

“El espectáculo que ofrecía entonces [el matadero] era animado y pintoresco, aunque reunía todo lo horrible, feo, inmundo y deforme de una pequeña clase proletaria peculiar del Río de la Plata”⁴⁵⁹

Como los “negrazos”, esta multitud heterogénea es pintada por Echeverría como “feroz”, presa de un “cinismo bestial” y homologable a los perros flacos que rondan el establecimiento en busca de restos de la faena. Masa popular objeto de una descripción vívida, en la que abunda el patetismo del espectáculo mixturada con la inquietud por la ralea de sus protagonistas:

“De repente caía un bofe sangriento sobre la cabeza de alguno, que de allí pasaba a otro, hasta que algún deforme mastín lo hacía buena presa, y una cuadrilla de otros, por si estrujo o no estrujo, armaba una tremenda de gruñidos y mordiscones. Alguna vieja tía furiosa en persecución de un muchacho que le había embadurnado el rostro con sangre, y acudiendo a sus gritos y puteadas los compañeros del rapaz, la rodeaban y azuzaban como los perros al toro, y llovían sobre ella zoquetes de carne, bolas de estiércol, con groseras carcajadas y gritos frecuentes, hasta que el juez mandaba restablecer el orden y despejar el campo.”⁴⁶⁰

Al mismo tiempo, la descripción sanciona la existencia de una realidad *otra* que cuestiona la idea del orden convencional de la “civilización” atribuido a la ciudad. Un submundo que “destruye los ‘órdenes naturales’ a los que estamos acostumbrados y frente a esta destrucción se produce la apertura de un abismo: lo aparentemente razonable nos (a)parece carente de sentido y cosas que se presentan como familiares se

⁴⁵⁸ Jitrik, Noé, “Echeverría y la realidad nacional”, p. 213. En *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, n° 9, Buenos Aires, CEAL, 1967, pp. 193-216.

⁴⁵⁹ Echeverría, Esteban, “El matadero”, p. 84. En ídem, *La cautiva y El matadero*, Buenos Aires, editorial Sopena Argentina, 1962, pp. 75-96. Nos referimos al grotesco en el mismo sentido categorial enunciado para la representación del “negrazo”. Nótese, al pasar, que la cita de Echeverría suministra una definición moderna de los subalternos como lumpenes, que puede deber mucho a la influencia de la literatura europea en la de nuestro autor.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, p. 87.

nos van distanciando.”⁴⁶¹ La confrontación de los contiguos aparece inevitable y, aunque el unitario elija resistirse y el Eustaquio ceda a una legalidad paraestatal, ambos son sumidos en, según se ha afirmado sobre el fin del primero, una “violación ritual”.⁴⁶²

Para el autor del cuento, el matadero es un foco del rosismo, como tal una micro escena del régimen,

“un simulacro en pequeño era este del modo bárbaro con que se ventilan las cuestiones y los derechos individuales y sociales”.⁴⁶³

Por ello, esta notable ficción es entendida por Echeverría como una oportunidad para reivindicar políticamente, a la postre, a aquel que

“no era degollador, carnicero, ni salvaje, ni ladrón; a todo hombre decente y de corazón bien puesto, a todo patriota ilustrado amigo de las luces y de la libertad”⁴⁶⁴

La cuestión social argentina adoptó esas figuras desde el periodo de la “organización nacional” iniciado en 1852. Por un lado, el hombre blanco culto, iluminado y racional, amigo de las mejores tradiciones occidentales y emblema de la nueva sociedad a ser construida en el “desierto” argentino. Por otro, el pueblo bajo, primitivo, apegado a pasiones furibundas y entremezclado en su conformación étnica. Distintos discursos intelectuales convertidos en política estatal –inmigración selectiva, expansión y apropiación territorial, control social, manicomialización, etc.- acompañaron con sus justificativos ideológicos la subalternización de las clases populares y reafirmaron los valores de los sectores dominantes, comprendidas las de las clases medias en ascenso vía la modernización estructural. El proyecto político auspiciado comportó “una descalificación bien notoria de las condiciones morales y raciales de la población nativa, que está en el fantasma de alumbrar una nueva raza, propiamente de fabricar un hombre argentino, a partir de la combinación de un cuerpo

⁴⁶¹ Carbone, op. cit., p. 203.

⁴⁶² Halperín Donghi, Tulio, “El presente transforma al pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina”, p. 81. En VV. A.A., *Ficción y política...*, pp. 71-95. O, como dijera David Viñas, a propósito de “El matadero” y *Amalia*, de José Mármol, “la literatura argentina comienza como una violación”, frase citada en ídem, *Literatura argentina y política. 1. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2005, p. 12.

⁴⁶³ Echeverría, op. cit., p. 87.

⁴⁶⁴ *Ibidem*, p. 96.

natural metaforizado por la calidez y fecundidad de la pampa y un *ego* fecundante, propiamente europeo.”⁴⁶⁵

Volviendo al “Romancero...”, vemos en este una recreación paródica del cuento de Echeverría, puesto que el cambio de escenario, tiempo histórico y de personajes constituye un desvío de la narración originaria,⁴⁶⁶ la cual puede reconocerse todavía en el cruce del Eustaquio y el “negrazo”. Por lo demás, parece improbable que Fabre y Tabaré desconocieran el canónico texto de Echeverría.

Vista como una transposición, la tragicidad del cuento “fuente” es mantenida: sendos polos van al encuentro sin solución posible que la incomprensión, el conflicto y la victoria de uno de ellos. Solo que en el “Romancero...” está ausente la crueldad en escalada que preanuncia la suerte del caballero unitario y permite en “El matadero” prever un dramático desenlace. Pero su explicitación impide toda posibilidad humorística. La desgracia del Eustaquio igualmente surge de la incomprensión entre los actores, aunque ella deviene de la ingenuidad del letrado frente a las evidentes intenciones del nativo, sin sangre ni violencia. Por otra parte, en la obra de Fabregat y Tabaré se acentúa la disparidad de los caracteres enfrentados: lo “horrible, feo, inhumano y deforme” del proletariado pampeano, adopta en este caso, por la deformidad hipostasiada de la caricatura, un aspecto que mueve a gracia. Asimismo Echeverría, toma partido por la víctima (porque la víctima es de su partido). Los tiempos han cambiado y es dable suponer que el Eustaquio tiene su castigo bien merecido. El lector, antes que compasión, siente rechazo por él y adopta un sentimiento de superioridad porque lo ve infractor de regulaciones sociales implícitas.⁴⁶⁷ En este gesto radica la comicidad fundamental de la tira. Los trances vividos por el unitario y el Eustaquio indican instancias angustiosas en la vida real. “El matadero” funciona, con su realismo trágico, como una advertencia en este sentido. En cambio, la tira de *Humor* promueve la sonrisa, puesto que las caricaturas y el grotesco alivianan el dramatismo de la trama (sin desactivarlo). Con el cuento, el lector se conmueve e identifica; por el contrario, en la historia gráfica censura, burlescamente, la extrema ingenuidad del Eustaquio por alterar lo establecido.

⁴⁶⁵ Vezzetti, Hugo, *La locura en la Argentina*, Buenos Aires, Folios ediciones, 1983, p. 13.

⁴⁶⁶ En tanto la parodia refleja “desviación del texto por medio de un mínimo de transformación”. Genette, op. cit., p. 37.

⁴⁶⁷ Recordemos, una vez más, que para Freud el humor procede de la articulación de opuestos –individuo atildado/“negrazo”–, junto a la satisfacción de una pulsión agresiva que escenifica una postura de superioridad por parte del espectador. Steimberg, “Sobre algunos temas y problemas...”, p. 102-3.

Con respecto al plano histórico, distintos indicios contenidos en las sucesivas entregas del “Romancero...” permiten poner en diálogo algunos motivos de esa obra con la contemporaneidad de su publicación.

En primer lugar, las remisiones geográficas. Se logra un efecto de verosimilitud, entendido por las marcas extradiscursivas del relato,⁴⁶⁸ al ubicar cada episodio en barrios humildes de la ciudad porteña y en zonas suburbanas de la provincia de Buenos Aires, buscando generar en el lector –que *Humor* por el perfil de sus contenidos generales supone del radio urbano- la sensación de familiaridad con un lugar real pero distante. Se suceden, entre otros, las inmediaciones del cementerio del barrio porteño de Flores, Gerli –partido de Avellaneda-, Parada El Jagüel –partido de Esteban Echeverría- y barrio Unión Ferroviaria –partido de Ezeiza-, todos los últimos sitios en la provincia de Buenos Aires, etc.⁴⁶⁹ En ocasiones, se potencia la veta cómica por filiar la localidad a la zona de residencia de algún colaborador de *Humor*. Esa asignación inasible, dado que en las viñetas las localidades carecen de elementos concretos que permitan distinguirlas, sin embargo siempre mantiene como premisa la sordidez del entorno. Los episodios se producen de noche y en andurriales imprecisos, alejados de la “civilización”. Vale decir, a Tabaré le interesa mostrar en cada oportunidad el peor lugar para extraviarse.

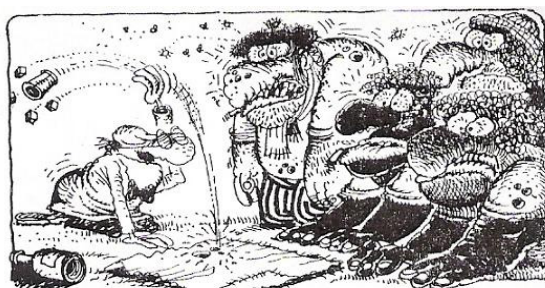
En segundo lugar, la caricatura del “cabecita negra”. Esta es la forma despectiva con que en la metrópoli –Buenos Aires en particular- se denominó a los migrantes internos de las clases populares llegados desde las provincias, en especial desde el norte argentino, por el color renegrado de sus cabellos, que los asemejaba al ave del mismo nombre. Aunque durante el virreinato se había importado mano de obra esclava de origen africano, por distintas circunstancias la población afro descendiente para fines del siglo XIX había descendido en gran medida. Pero la carga peyorativa de su denominación se derivó a los provincianos de rasgos indígenas o mestizos que habían emigrado a Buenos Aires desde la década de 1930 por la crisis económica de la actividad agrícola, en busca de ocupación en la incipiente actividad industrial. Con el crecimiento poblacional y la falta de viviendas, los nuevos pobladores metropolitanos se instalaron en lo que se conocería como “villas de emergencia”. Al convertirse en

⁴⁶⁸ Es decir, un referente contextual de la vinculación del lenguaje con lo extralingüístico. Greimas, Julien, “Le contrat de vérédiction”, citado en Landi, Oscar, *El discurso de lo posible (la democracia y el realismo político)*, Buenos Aires, CEDES, 1985, pp. 9-10.

⁴⁶⁹ Nombramos cada localidad por su pertenencia a los partidos en su conformación actual. Ezeiza existe como partido desde 1994, tras la división del de Esteban Echeverría en dos partes.

permanentes, fueron rebautizadas como “villas miseria” y sus habitantes denominados “villeros”.⁴⁷⁰

Cabe consignar, con relación al aspecto étnico, un cambio de la representación fisionómica de los “negrazos”, visible a lo largo del corpus estudiado. El episodio inicial muestra a un grupo de individuos en los que se mezclan distintos “colores”, aquellos con rasgos mestizos con otros referenciados en la etnia afro, todos de una contextura que visualmente realza la pequeñez del Eustaquio.



—¿Prenderme? ¿Qué significa eso?— indagó Eustaquio el Rozagante, al tiempo que tomaba los mugrosos cubitos y los arrojaba lo más lejos posible—. Perdonadme, pero esto que véis, lo hago por el bien de vuestras almas. Está muy feo eso de apostar entre amigos. No me agradezcáis, no ha sido molestia.

“Romancero...” (detalle)

Como sucede en todos los episodios, sea que los personajes son varios o que un solo “negrazo” caree al Eustaquio, siempre lo hace el correspondiente al tipo africano. Cuanto más oscuro más aterrador, parece ser el criterio del dibujante. El “oscurecimiento” exagerado sirve para mejor remitir a prejuicios estereotipados (y a los temores) instalados en el imaginario de las clases poseedoras, conformadas por descendientes de migrantes europeos en su mayoría. Vale recordar que el tipo étnico indígena no tiene piel negra y la población argentina afro descendiente es muy minoritaria o se ha mestizado. La cosmovisión dominante, heredada de la cultura occidental, sitúa en el “color” de la piel lo ominoso y lo impuro. En el caso de la negritud, la asocia a la primacía de lo biológico y de una instintividad primitiva, evidenciada a través de la preeminencia de la fuerza física y sexual, que amenaza la integridad del blanco.⁴⁷¹ Moralidad y “portación de rostro” van de la mano y lo hacen en demérito de los “cabecitas negras”:

⁴⁷⁰ Ratier, Hugo, *El cabecita negra*, Buenos Aires, CEAL, 1971, pp. 13 y 31; Guber, Rosana, “Identidad social villera. Resignificación social de un estigma”, p. 83. En op. cit.

⁴⁷¹ Ver Fanon, Frantz, *Piel negra, máscaras blancas*, Buenos Aires, Abraxas, 1973, en especial el capítulo VI.

“Percibidos como descendientes de la población indígena, están extensivamente representados en las zonas marginales de la población, y no pueden escapar al estigma del color de la piel, y en este sentido, lo que tiene que ver con ‘negro’ o ‘cosa de negros’ se asocia inevitablemente con ciertos rasgos faciales y no solo con prácticas imaginadas.”⁴⁷²

El “negrazo” se muestra entonces como un tipo ideal, la condensación extremada de los rasgos fatídicos; esa es su función caricatural. La comicidad inducida por su figura, puede verse desde este punto de vista como un recurso defensivo ante el sufrimiento, según el señalamiento freudiano.

Por contraste, la revista *Hortensia* nos suministra un ejemplo de un “negrazo” no intimidatorio. Hablamos de su representación del “negro cordobés”, filiado en la provincia de Córdoba, puede erigirse como un personaje socialmente tolerado por el sentido dominante. Esto, en tanto que dicha identidad fue integrada de manera subordinada en la forma simbólica de una “idiosincrasia local”. Pocos años antes de la aparición de *Humor*, *Hortensia* buscó retratar con tónica costumbrista, en secciones como “Negrazón & Chaveta”,⁴⁷³ el habla típica de un estrato las clases populares cordobesas diferenciado del obrero, que había arraigado en la provincia desde la industrialización de la década del 50. Logró, con ello, reelaborar fragmentos de una cotidianeidad popular heterogénea. Para conseguirlo, *Hortensia* recuperó, según Jorge Rivera, vetas del humor local para proyectar los avatares de los subalternos ante un contexto de modernización e industrialización provincial. Para este autor, el rescate de la riqueza del lenguaje popular y de los personajes característicos capta las contradicciones, ambigüedades y desfasajes en el proceso de modernización entre los sectores de poder y aquellos que deben adaptarse y sobrevivir en él.⁴⁷⁴

Ahora bien, las versiones más estandarizadas de este “humor característico” pueden asociarse a la categoría estética del pintoresquismo, por cuanto el sujeto definido participa integrado a lo que se define como un paisaje social y natural

⁴⁷² Tevik, Jon, *Porteñologics. El significado del gusto y la moralidad en la clase media profesional porteña*, Buenos Aires, Antropofagia, 2006, pp. 82-3.

⁴⁷³ Escrita por Alberto Cognigni, a la sazón director de *Hortensia*. Para breves consideraciones sobre el humor cordobés, enfocadas en su prolongación en internet, ver Echevarría, Mirtha C., “Humor en línea. El discurso identitario de ‘InterVoz’”. En Flores, Pérez, Echevarría, Barei y Gómez, op. cit., pp. 77-102.

⁴⁷⁴ Rivera, “Historia del humor...”, p. 131-2. En Ford, Rivera y Romano, op. cit., pp. 106-140. Un marco estructural de la provincia en dicho periodo con especial énfasis en la urbanización villera.

característico. Se es “negro cordobés”, pero ya no tanto (no solo) por remisión a la posición en la estructura social, sino por una categorización cultural que hace de la diferencia virtud subordinada. Hecha la salvedad más restringida de los apelativos *de confianza*,⁴⁷⁵ los “negros” siguen siéndolo por prácticas, color y estatus social, respecto a los sectores blancos, “cultos” y propietarios locales.

La dinámica hegemónica recepta y estiliza, aislándolas, ciertas características aparentemente distintivas que definirían a estos sujetos por su pertenencia a la “naturaleza” de la zona, limando las otras aristas más conflictivas que también definen esa identidad y patentizan desajustes que el orden establecido no prevé atender. La clave pintoresquista constituye un camino para asimilar lo extraño y en ocasiones intimidante, “para domesticar lo desconocido y reorganizar lo desestructurado. El lenguaje artístico proporciona un instrumento mediador, que permite reacomodar la realidad de acuerdo con cánones predeterminados.”⁴⁷⁶ Y neutralizar la amenaza del “monstruo”, clasificándolo en el universo de lo conocido.

Lo cierto es que el temible “negrazo” del “Romancero...” se asemeja, como hemos dicho, a un descendiente de africanos antes que a uno de indígenas americanos.

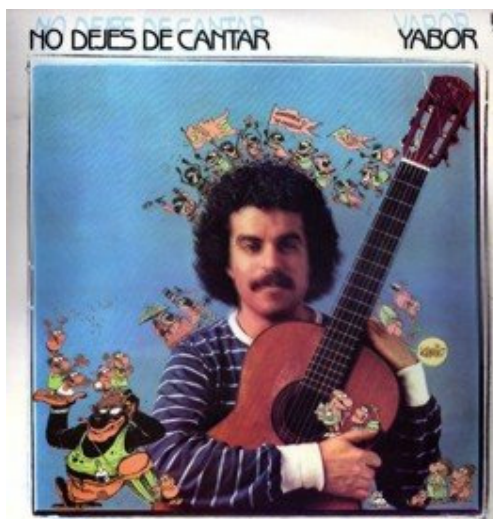


“Romancero...” (detalle)

⁴⁷⁵ Los cuales en el fondo mantienen un resabio étnico ya que aluden a los individuos de tez oscura. Se suelen aplicar entre personas que mantienen confianza entre sí, incluso si después ese apodo se generaliza, siempre desprovisto de sentido negativo. Por ejemplo, en el campo de la historieta, es el caso del personaje protagonista de la tira diaria de Carlos Trillo y Horacio Altuna, “El negro Blanco”, aparecida durante varios años en el diario *Clarín*. Como indica Hugo Ratier respecto a las prácticas comunicativas de los propios sujetos estigmatizados, “en las bromas, en el diálogo entre amigos se chacotea con lo de ‘negros’, y aun con lo de ‘cabecita negra’, pero este último epíteto, pronunciado por alguien externo al grupo, sigue cargado de matices peyorativos y no se soporta”. En ídem, op. cit., p. 89.

⁴⁷⁶ Diener, Pablo, “Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas”, p. 290. En *Historia*, n° 40, Vol. II, julio-diciembre 2007, pp. 285-309.

Es significativo al respecto que Tabaré, uruguayo de origen, en cuya ciudad capital existe una comunidad numerosa de afro descendientes, eligiera esta representación para vivificarla en una sociedad con una población afro prácticamente inexistente. Podemos compararla con una colaboración suya contemporánea, como ilustrador de la portada de un disco de edición argentina del cantautor Yábor, también uruguayo de origen.⁴⁷⁷ La foto del artista aparece circundado por el dibujo de un grupo candombero, en el que se destaca por su tamaño un negro, idéntico al de “El Romancero...”, con su tambor, además de otros personajes, incluyendo mestizos e individuos de piel blanca. La diferencia y sus atributos –lo afro como subcultura-, están socialmente reconocidos en Uruguay, al menos en sus aristas más “pintorescas”, para el orden establecido. Perdido ese anclaje en Argentina, el “negrazo” pierde la faz amable, como puede verse en la versión ficcional del “Romancero...”.



Portada del disco “No dejes de cantar”, de Yábor

Por otra parte –y en tercer lugar-, a diferencia de los múltiples caracteres laborales de las clases medias presentes en *Humor*, en sus categorías del “honesto trabajador” al burócrata y al ventajero (“chanta”), cuyas tramas ocupacionales constituyen a menudo la materia de desarrollo humorístico, el “negrazo” aparece entregado al ocio. Reproduce, así, el estereotipo del “vago y malentendido”, de acuerdo a la clasificación del siglo XIX, heredada de la normativa virreinal, que sujetó a los gauchos. Holgazanes, mendigos y linyeras podían impulsar la caridad pública; con el advenimiento de las “sociedades de masas”, su multiplicación metropolitana impulsó un

⁴⁷⁷ En rigor, como puede verse, la adición ornamental de dibujos a una foto del artista. Yábor, “No dejes de cantar”, EMI, Buenos Aires, 1982.

refuerzo de los dispositivos disciplinarios y de asistencia estatales. Posteriormente, esa intervención apareció justificada desde los sectores dominantes en función de la cualidad anómica y amoral endilgada a las clases populares de origen mestizo e indígena.⁴⁷⁸

Tampoco los vínculos asociativos de los “negrazos” parecen exceder la satisfacción de las pasiones. Se los muestra en situaciones de ingesta de bebidas alcohólicas, de esparcimiento (juego de dados con apuesta) o de bizarros rituales colectivos (adoración del dios Chotakua). De hecho, también hablamos en plural del personaje, dado que en varias ocasiones aparece representado en grupo, indicando su pertenencia a una colectividad de “negrazos”, dando a entender la existencia de un grupo diferenciado con esas características. La falta de principios morales, la suciedad, la pereza y la promiscuidad son las cualidades que le atribuyen las clases acomodadas; percepción que encuentra su sátira en series como el “Romancero...”. El “negro” es dispuesto como una contrafigura física y también moral, lo que les permite a aquellas reafirmar su identidad, afirmada discursivamente en valores positivos como la cultura del trabajo, la responsabilidad, la respetabilidad y la virtud del esfuerzo individual.⁴⁷⁹

No obstante, esos valores socialmente prestigiosos sufren una caricaturización coherente con la de los personajes enfrentados en el “El Romancero...”. La abyección desmesurada de los “negrazos” se contrapesa con un Eustaquio igualmente irreal en su afectación letrada; la sanción responde a la transgresión y el equilibrio manteniendo la disgregación de ambos “mundos”, cada cual con sus principios de acción y sus prácticas.

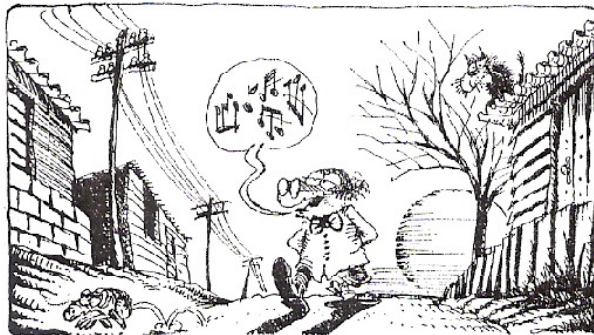
Con relación a lo anterior, debemos observar cómo construye Tabaré los escenarios donde transcurren los episodios de la tira. El “negrazo” es mostrado en zonas pauperizadas, en donde siempre se distinguen “casuchas”, “astrosas taperas”, una de las cuales utiliza como refugio –y lo sabemos porque le servirá para someter al Eustaquio-. Tabaré las dibuja esparcidas en el terreno y dicha composición espacial permite pensarlas en una zona de transición entre la trama urbana y la zona rural, en un lejano suburbio.

No se trata de de urbanizaciones como las de las “villas miseria” –tales las casillas de la tira de Fabre y Ceo ya mencionada-, con su ubicación encimada y la

⁴⁷⁸ Para un estudio sobre el surgimiento de discursos e instituciones respecto tendientes a una reforma “mental y moral” de los “desviados sociales” que acompaña el surgimiento de las masas como actores sociopolíticos en Argentina –con anterioridad a las grandes migraciones internas-, ver Vezzetti, op. cit.

⁴⁷⁹ Tevik, op. cit., p.183; cap. 6. Ver también Guber, op. cit.

construcción precaria que las caracterizó al menos en sus etapas iniciales.⁴⁸⁰ Semeja un barrio obrero de viviendas autoconstruidas, una de las opciones habitacionales de los migrantes de mediados del siglo pasado, ligadas a la industrialización sustitutiva de importaciones y coetáneas a las primeras edificaciones villeras.⁴⁸¹



Estaquío el Rozagante se paseaba una oscurísima noche por los suburbios de Unión Ferroviaria, a eso de las cuatro de la mañana, entrando alegres airecillos de moda, cuando notó que un raro efuvio llegaba hasta su pituitaria, proveniente de las tetricas sombras circuncantes.

“Romancero...” El suburbio (detalle)

Por la época de la publicación del “Romancero...”, la configuración del suburbio bonaerense estaba siendo severamente afectada por la crisis económica y por medidas coactivas de reordenamiento dispuestas por la dictadura. Durante esos años fueron expulsadas varias villas miseria de la ciudad capital y reinstaladas en el segundo y tercer cordón industrial que conforman la periferia suburbana.⁴⁸² Distintas razones de control social impulsaron esa medida, entre ellas la eliminación de todo resabio de organización local de defensa de los derechos de los villeros –en auge durante la etapa anterior al golpe-, el ocultamiento a los visitantes extranjeros asistentes al mundial de la indigencia existente y otras de orden inmobiliario. Si los censos registraban en 1976 una población villera de casi 225.000 personas, al culminar el proceso de erradicación solo restaban en la urbe porteña 16.000.⁴⁸³

⁴⁸⁰ Ver la tira de Fabre y Ceo en *Humor* n° 19, etc. Sobre el tema, Ratier, Hugo, *Villeros y villas miseria*, Buenos Aires, CEAL, 1971; ídem, *El cabecita...*, op. cit.; Guber, op. cit. Auyero, Javier, *La política de los pobres. Las prácticas clientelistas del peronismo*, Buenos Aires, Manantial, 2001, entre muchas otras obras.

⁴⁸¹ Auyero, op. cit., p. 64.

⁴⁸² Arakaki, Javier, “La Población Excedente Relativa en el Área Metropolitana de Buenos Aires, 1976-2002”, Buenos Aires, Cuaderno de trabajo n° 9, Centro Cultural de la Cooperación, noviembre de 2002, pp. 33-4. Señalemos que dos de las localidades mencionadas en el “Romancero...” –Parada El Jagüel y Barrio Unión Ferroviaria- corresponden a partidos en los que se reubicaron parte de los villeros desplazados.

⁴⁸³ Oszlak, Oscar, *El derecho al espacio urbano*, CICSO, 1982, p. 185. Citado en Arakaki, op. cit., p. 32. Seguimos el argumento del segundo autor en este planteo.

El traslado consagra el intento de marginarla e invisibilizarla a los ojos metropolitanos. El “Romancero...”, a su manera, contraría esa intención, haciendo transitar lo “desconocido” al capitalino y poniendo bajo el haz revelador del humor gráfico la persistencia de otra colectividad de la que hay que dar cuenta. La del “Romancero...” es una de las pocas formas, y una de las más constantes, con que *Humor* tematiza un estereotipo dominante sobre las clases populares, el del “cabecita negra” visto como excluido o lumpen. Un otro cuya existencia deviene palpable en la experiencia cotidiana y con quien es inevitable establecer algún tipo de relación la cual, como advirtieron Echeverría o Sarmiento, no necesariamente ser beneficiosa ni recíproca.⁴⁸⁴ La ensayada en el “Romancero...”, en principio y más allá de las intenciones propugnadas por sus autores, constituye una versión (tragi)cómica posible.

El cuestionamiento del estereotipo

Luego de una seguidilla no muy extensa, aparece a principios de mayo de 1980 el que sería el último episodio del “Romancero ilustrado del Eustaquio”. Curiosamente, es el único en que su protagonista resulta vencedor y se desquitaba con el “negrazo” del mismo modo en que este había sancionado la invasión de sus dominios.⁴⁸⁵

Para el número siguiente, la carta de una lectora, desencadena la discusión sobre dicha historia gráfica.⁴⁸⁶ Consideramos oportuno este debate, por cuanto nos permitirá, al igual que en el caso anteriormente analizado, poner en relieve la posición editorial sobre el humor en sus vínculos con la realidad, jugada en el intercambio de lectores publicado en la revista.

Humor esta vez no toma una posición editorial contundente, como en el caso de “Holocausto I”. Limita su papel a la publicación y edición de las cartas, calificando los textos mediante la adición de títulos y la usual respuesta a los autores al pie de cada texto. De esta forma, tercia en el contraste de opiniones sumando la suya a través de

⁴⁸⁴ Piglia, Ricardo, “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, en Piglia y León Rozitchner, *Tres propuestas.../Mi Buenos Aires querida*, Buenos Aires, F.C.E., 2001.

⁴⁸⁵ *Humor*, n° 33, cit. La obra que lee el Eustaquio, el *Necronomicon*, libro mágico inventado por el escritor Howard P. Lovecraft, el cual le proporciona una fórmula para adquirir poderes sobrenaturales, al estilo convencional del “rito de pasaje” de los superhéroes (y, por eso mismo, su texto es paródico y replica las iniciales de distintos personajes y empresas productoras de cómics) y así defenderse, en la única ocasión en que advierte el peligro que representa el “negrazo” para su integridad física.

⁴⁸⁶ *Humor*, n° 34, mayo de 1980, “Quemá esas cartas”, p. 16. Carta firmada por Gabriela Karasik. Por gentileza de su autora, hemos tenido acceso a una copia de la misiva original, la cual fue cotejada con el texto publicado en *Humor*.

intervenciones puntuales. Ninguna entidad de la “sociedad civil” aparece esta vez dirigiéndose a la revista en defensa del impreciso colectivo invocado. Como la controversia ostenta menor exposición pública, *Humor* resuelve la interpelación en el marco de la revista, hablándole a sus lectores y no tanto a otros actores circunstanciales “externos”.

La autora de la carta juzga que la historia gráfica del “Romancero...” es racista; sería el Eustaquio un émulo del Ku-Klux-Klan y el “negrazo” un “violador y homosexual” (sic). No obstante la dureza del juicio, concede crédito a las buenas intenciones de sus creadores:

“Seguramente el personaje del negro violador no responde a una intención **consiente**. Pero que lo haga a una motivación inconsciente no cambia las cosas; es más, quizás solo sea un indicio de lo profundo que nos han metido ciertas ideas.”⁴⁸⁷

Hecha esa aseveración, el énfasis se pone en lo explicativo, con arreglo a fundamentar su posición ante los posibles cuestionamientos en las réplicas de la revista o de los lectores. Para ello, construye sus tesis sosteniéndose en saberes y referencias expertas, que como tales la invisten de una autoridad mayor a la brindada por su experiencia personal. Su texto arguye sobre los orígenes de los prejuicios raciales y su vigencia en la conformación de las identidades e imaginarios sociales favorables a visiones racistas.

Para fundamentar esta postura, la autora se sirve de referencias bibliográficas relacionadas con la antropología, en especial la obra de Frantz Fanon. Invoca las ideas de este psiquiatra y militante antiimperialista de origen antillano, mediante citas textuales, que muestran la reducción de la figura del negro en las sociedades occidentales a la potencia sexual, el predominio de lo instintivo, la inferioridad mental y la suciedad, entre otros atributos estigmáticos. Toda “sociedad enferma”, dice nuestra autora, se sirve de esa construcción ideológica para legitimar la explotación negra a manos de los blancos, representantes de la cultura civilizada. Su equivalente argentino es el descendiente de indígenas, “pardo” o “cabecita negra.”

⁴⁸⁷ Carta de Karasik. Negritas originales de la versión publicada. El Ku-Klux-Klan es una organización racista y supremacista blanca estadounidense. Fue fundada tras la guerra civil de 1862-5 en los estados sureños de tradición esclavista y permanece en actividad en nuestros días.

El modo en que Fanon es introducido en la carta permite ver cómo los lectores podían ejercitar mecanismos de ocultación de datos inoportunos para su seguridad personal. A lo largo de la carta, sus ideas son citadas tanto textualmente como de modo indirecto e incluso anónimo. Aunque la fuente no es mencionada, es posible conectar los planteos aludidos con el libro *Piel negra, máscaras blancas*.⁴⁸⁸

También la identidad del autor sufre un desplazamiento, pues se encubren las aristas políticas de su labor y se enfatiza su estatus académico-profesional: es definido como “psicoanalista”.⁴⁸⁹ La cita, autorizada por provenir de un experto, señala el estereotipo racista del negro:

“...para la mayoría de los blancos, el negro representa el instinto sexual (no educado). El negro encarna la potencia genital por debajo de la moral y las interdicciones.”⁴⁹⁰

Fanon reaparece más adelante en la carta, hablando de la equivalencia del antisemitismo con el racismo contra los afro descendientes, ahora bajo el alias de un “negro martiniqués”. Esta nueva referencia velada permite a la autora extender tender lazos *políticos* entre el antisemitismo, el racismo occidental y el operado sobre las minorías étnicas locales, sin exponerse al aludir la situación argentina.⁴⁹¹

Estas precauciones eran necesarias, ya que la obra de Fanon fue parte de la bibliografía interdicta durante la dictadura. Sin embargo, Fanon era menos frecuentado en el repertorio ideológico de la izquierda que otros autores e hipotéticamente podía traspasar el filtro de la vigilancia militar. Esa circunstancia y la osadía de la autora de la carta jugaron en su decisión de aludirlo. En este sentido, la elisión de la trayectoria política de Fanon y su circunscripción al orbe profesional puede entenderse como una estrategia para mitigar la sospecha y volver aceptable la mención.

⁴⁸⁸ Fanon, op. cit.

⁴⁸⁹ Aunque esta disciplina no contó con las simpatías oficiales, por lo que esta elección profesional es llamativa. Para el entonces almirante Emilio Massera, los males de la sociedad occidental podían ser rastreados hasta tres intelectuales, por añadidura judíos: Karl Marx, Sigmund Freud y Albert Einstein. En el caso de Freud, era responsable de “atacar el sagrado fuero interno de la persona humana”. De su discurso pronunciado a principios de febrero de 1978, mientras era todavía integrante de la junta militar, en la Universidad del Salvador. En Andersen, Martin Edwin, *Dossier secreto. El mito de la guerra sucia*, Buenos Aires, Planeta, 1993, p. 233. Para una discusión sobre la situación del psicoanálisis durante la dictadura, ver Plotkin, Mariano, *Freud en las Pampas*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003, capítulo 9, p. 327 y ss.

⁴⁹⁰ En carta 1, cit. En nuestra edición, la cita corresponde a la página 146. La traducción de esta versión castellana, a cargo de Ángel Abad, presenta una diferencia como sigue: “El negro encarna la potencia genital por encima de toda moral y prohibición”. Op. cit., destaque nuestro.

⁴⁹¹ “Cuando oigan hablar de antisemitismo, afinen la oreja, hablan de ustedes”. Fanon refiere esta frase de un profesor de filosofía coterráneo suyo. Fanon. op. cit., p. 100.

Pese a que la autora pretende, según señala, “luchar contra los prejuicios étnicos”, varias señas textuales mantienen un tenor político-ideológico de fondo. Cuestiones como la transposición del problema “exótico” del racismo al escenario local o el planteamiento de que su fin último es la explotación del discriminado, remiten a una explicación no inocente del fenómeno:

“Si el asunto terminara allí no habría escrito esta carta, dejando a la gente tranquila con sus fantasías sexuales”⁴⁹²

La autora propone un debate societal por sobre las “cuestiones privadas” cuando la propia esfera privada fue invadida por la intromisión militar en la definición de la familia, volviendo lo doméstico político.⁴⁹³ Así como evoca las posibles “fantasías sexuales” desajustadas del modelo familiar católico, condena la tira del Eustaquio como propiciadora de un racismo inadvertido, disculpado por su remisión a prejuicios socialmente extendidos. Pero le reconoce a la revista ese carácter, tantas veces mencionado por sus lectores, de foro pluralista, para el que la saga del Eustaquio es un extravío.⁴⁹⁴ Las caricaturas son discriminatorias, el humor que proponen replica la segregación racial, pero sus creadores no son sindicados de racistas.

Ciertas interpretaciones discutibles de la trama por parte de la autora -asociar al cándido Eustaquio con un linchador supremacista y creerlo perseguido por un “negro violador y homosexual”, por ejemplo- permiten subrayar su desinterés en desentrañar los artilugios inherentes al discurso cómico-humorístico operados en “El Romancero...”. Su énfasis se orienta inequívocamente, como hemos dicho, a intentar esclarecer los *problemas públicos* de lo étnico, la desigualdad y la dominación de las minorías. “Fanon” es también una contraseña propicia para otros lectores imbuidos de sus ideas. Como precisa la autora, tres décadas después,

“Creo que hablar de Fanon era tirar una botella al mar para que alguien la levante, a ver quién la levantaba y se sentía convocado.”⁴⁹⁵

⁴⁹² Carta de Karasik, cit.

⁴⁹³ Plotkin, op. cit, p. 341.

⁴⁹⁴ Reconocimiento que nos hace recordar al de *Nueva Presencia* sobre los “demócratas que caen en la intolerancia”. Aunque en éste último caso la adjudicación de responsabilidades a *Humor* es mucho más directa, puesto que no se trataba de una simple “historieta” como la del Eustaquio, sino de la posible trivialización de la Shoah.

⁴⁹⁵ Entrevista a Gabriela Karasik, 23 de diciembre de 2008.

Este juicio retrospectivo apunta en el sentido que consignamos sobre la función que *Humor* dio a “Quemá esas cartas”: concitar la participación de los lectores y establecer un canal de vinculación que complementara otros interrumpidos. Por caso, la militancia estudiantil de la autora, estudiante de la carrera de antropología,⁴⁹⁶ refrenda en cierta medida esa percepción y permite verla como un espacio de recuperación de cierto nivel de discusión pública y de convocatoria de voluntades concurrentes.⁴⁹⁷

Humor, ante estos planteos, desestima una intervención editorial contundente y apela a la ironía para contestarlos. La carta es titulada por los editores como “¡El Bantú Tabaré y el Cafre Fabre son racistas!”. Como asunción-inversión humorística de lo criticado –los bantúes y los cafres son dos etnias negras-, el título descalifica los argumentos epistolares, que formularían una acusación errónea. El comentario sobre la carta mantiene ese tono, al informar que ambos creadores había decidido “retirar el saludo a sus amigos y familiares achocolatados. ¡Vivan los rubios de ojos verdes!” Esta clase de reacción se impregna del estilo irónico de la revista. Por último, la revista elige ridiculizar a la autora, bautizándola como “esclarecedora Gabriela”, para mostrar que su ejercicio explicativo atenta contra lo evidente, la ausencia de racismo; por ende, constituye un forzamiento interpretativo de la historieta de Fabre y Tabaré. Hay que decir que la autora se había precavido en su texto sobre las maneras con que *Humor* solía contestar las críticas:

“Les digo a Fabre y a Tabaré que no creo que sean tan malos (¡Qué contentos que deben estar!)”⁴⁹⁸

⁴⁹⁶ Carrera que, como el resto de las ciencias sociales, estaba bajo sospecha para las autoridades militares. Se lee en una nota que fundamenta la solicitud de creación de una entidad ficticia destinada a desviar fondos del CONICET durante la dictadura: “Es necesario formar recursos humanos en áreas de la ciencia que han estado en los últimos años y aún están muy politizadas, especialmente bajo la influencia marxista-leninista como las de Antropología, Arqueología, Etnología, Antropología Social, Folklore Científico, Indigenismo, etc. (...). Por ello, para poder formar jóvenes licenciados en Antropología, Historia y Arte en el campo de la ciencia y la tecnología del país y becarios hispanoamericanos, es fundamental realizarlo por medio de planes de investigación concretos, tanto de campo como de gabinete con un profundo sentido americanista asentado en las raíces de la cultura Occidental y Cristiana como forma de mentalizar y superar la práctica disolvente”. Ver Presentación de la Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura (FECIC) al Ministerio de Educación de la Nación, para obtener un inmueble fiscal, en CONICET, *Informe sobre investigaciones de hechos ocurridos en el Conicet: periodo 1976-1983*, Buenos Aires, CONICET, 1989, p. 33. Citado en Perel, Raíces y Perel, op.cit., p. 136.

⁴⁹⁷ Fruto de este convencimiento, posteriormente volverá a escribir a la revista con ocasión del cierre de la carrera de Antropología de la UBA, esta vez con seudónimo. Carta con firma de Alejandra Puentes. *Humor* n° 41, diciembre de 1980, p. 16. A propósito de este tema, y bajo el resguardo de la identidad, en ella se prolongan los argumentos enunciados a propósito de “El Romancero...”, mediante el recurso irónico de la denegación (“No entraré en esa discusión” para, acto seguido, desplegar varias razones que, según anticipaba, no daría y que lógicamente eran materia de debate), con mayor explicitación.

⁴⁹⁸ En la versión original de la carta, aparece otra frase, ausente en el texto publicado en *Humor*, pero indicativa al respecto: “Como una carta es un monólogo, tendré que usar el recurso de imaginar las

Precisamente, porque se trata de una lectora individual, letrada, que no efectúa una denuncia pública formal -en el sentido definido por Boltanski-, y por ende comparte códigos con la revista, esta se permite descalificarla por sus canales acostumbrados en “Quemá esas cartas”. Su respuesta pone en evidencia, asimismo, que *Humor* apoyó sin fisuras a sus colaboradores.

Aunque *Humor* no exagera la dimensión de la crítica, “El Romancero Ilustrado del Eustaquio” deja de integrar sus contenidos desde el número que contiene la carta. Sólo fue retomado como serie durante el periodo constitucional, en otra revista de De la Urraca de género picaresco. Con lo que la sugestión incómoda de la tira fue aligerada por su reubicación dentro de las convenciones del humor sexual.⁴⁹⁹

De todos modos, el debate entre los lectores se prodigó en números posteriores de *Humor*.⁵⁰⁰ Son publicadas un total de cinco cartas. Donde los chistes de Catón atizaron una confrontación de posiciones diferenciadas, individuales e institucionales, “El Romancero...” pudo en cambio concitar una relativa unanimidad de opiniones en defensa del humor practicado por la revista. El espacio humorístico se bastaría desde su propio campo:

“¡Cómo una lectora de MI revista puede escribir sobre racismo, discriminación socio-económica, pardos y todo ese divague, en base a una historia que no tiene nada de eso sino que es simplemente una tira cómica!”

Querida Gabriela, esta es una revista de humor. Hubiera sido genial leer tu carta en *Esquiú* o en algo similar, pero aquí no tiene sentido.”⁵⁰¹

La referencia al mensuario católico “serio” *Esquiú* le sirve a la autora de esta carta para relativizar las críticas al “Romancero...”, asociándolas con la moral

posibles réplicas.” Esta omisión, y otra en donde la autora se pregunta si el Tabaré de esta serie es acaso el mismo que hace “Diógenes y el Linyera” (en *Clarín*), completa los faltantes fundamentales de su texto; la labor de edición de la revista demuestra, en este caso, su interés en resumir la extensión epistolar.

⁴⁹⁹ Se trata de la revista *SexHumor*. Adicionalmente, la tira es homenajeada con un episodio especial en uno de los números de aniversario de *Humor*. Aunque su presentación aclara que el “Romancero...” “registró sus aventuras dentro de las pautas de la censura de la época”, la versión presentada mantiene todos los rasgos estilísticos de la publicación original. Ver *Humor*, n° 364, junio de 1993 –edición de homenaje por los quince años del surgimiento de la revista-, pp. 22-3.

⁵⁰⁰ *Humor*, números 36 y 38, de junio y julio de 1980, respectivamente.

⁵⁰¹ Carta de Rosana Felippo, en *Humor* n° 36, junio de 1980, p. 16.

conservadora sostenida por aquella publicación. La idea del “divague” apunta, en línea con la postura de *Humor*, a desacreditar toda argumentación teórica y defender la aparente transparencia cómica de la tira. Otras opiniones presentes en “Quemá esas cartas” refuerzan esa mirada, contraria a

“Una señora (o señorita) que cita frases de psicoanalistas negros y plantea un problema social que nada tiene que ver con la historieta a que se refiere. (...) Pienso que nadie puede hacer una análisis tan ridículo de una tira original y graciosa como ‘Eustaquio’ y pretender que se le tome en serio”.⁵⁰²

Algunos de los lectores eligen retomar en clave paródica las acusaciones, imitando el estilo de escritura, en ciertos casos, y parodiando afirmaciones de su carta, en otros:

“Cerré y abrí los ojos una y otra vez. Nada cambió: ahí estaba esa carta que primero me pareció una pesadilla”⁵⁰³

Tal es así que, cuando un tercer lector releva los planteos teóricos puestos en juego, acompaña cada cita con un comentario irónico. Su descalificación funciona en dos niveles: el de la comunidad de sentido con *Humor* y con otros lectores respecto al desconocimiento por parte de la lectora crítica de la lógica humorística de la revista y el que atiende la consistencia argumental de la misiva. El primero lo ejerce efectuando una exégesis sarcástica de cada argumento, desde el sentido compartido. Así, frente al tópico fanoniano que indica la asimilación del color con la suciedad y la inferioridad psíquica para justificar la explotación blanca, nuestro lector responde que:

“En fin, todos los que por distintos motivos, sociales, étnicos, culturales, climáticos y de suerte, no tienen un bidet y una ducha a mano huelen fatalmente a ‘penetrante hedor de dudongo en celo’, y eso segrega segregación.”⁵⁰⁴

Le sigue la cita de un verso del clásico gauchesco de José Hernández, el *Martín Fierro*, donde se deplora el desaseo de “esos indios vagabundos (...) viven lo mismo

⁵⁰² Carta de Hugo Omar Fernández, en op. cit.

⁵⁰³ Ibidem.

⁵⁰⁴ Carta de Carlos H. Ciencia, en *Humor*, op. cit., p. 17. En apariencia, su opinión es “calificada”, ya que su nombre coincide con el de un antiguo colaborador de *Tía Vicenta*, luego editor de la menos conocida *Abuelo Barbudo*, cuyo seudónimo era 100-cia. Ver Vázquez Lucio [Siulnas], op. cit., pp. 291 y 294-5.

quel cerdo, en esos toldos inmundos” (sic), seguido de un “¿viste?” dirigido a la lectora. De modo que los planteos sobre la discriminación racial los rebate este lector reafirmando la exclusión de quienes, entre otros aspectos, no respetan las convenciones occidentales sobre la limpieza; y apoyando su certeza mediante la referencia escolar del *Martín Fierro*, dispuesta para interpelar a la lectora y convencerla de que lo dicho es evidente (“¿viste?”), porque lo dice la autoridad de la tradición. En su comentario a esta carta, *Humor* desliza una disidencia sólo visible para un sector específico del lectorado, aquel compenetrado con la obra de Hernández. Puesto que incluye otro verso del *Martín Fierro*, definido como racista, pero de manera anónima:

“El racismo es una lacra desembozada, que no suele esconderse detrás de divertimentos como el ‘Eustaquio’, pero en cambio aparece, esplendorosa (...), en aquel verso que dice: ‘A los blancos hizo Dios/con barro de limpio huerto/A los negros Lucifer/con tizones del Infierno’”⁵⁰⁵

Así como defiende el carácter de “divertimento” (sic) del “Romancero...”, la revista indirectamente estaría desconociendo la legitimidad del autor de la carta para tratar la cuestión.

En el segundo nivel, el autor mezcla la sátira con el cuestionamiento de las referencias teóricas sobre la genitalidad comparada de negros y blancos, para la cual contrapone conocimientos letrados para intentar desacreditar la credibilidad “científica” de los empleados por su contendiente. Finalmente, su firma profesional al pie de la carta funciona reforzando su autoridad.

Una carta posterior retoma la cuestión,⁵⁰⁶ orientando el debate de la misiva inicial al plano de la experiencia personal. Por su índole descriptiva, busca captar en la vida real el costumbrismo con trazos grotescos desplegado en “El Romancero...”:

“En razón de que vivo en San Antonio de Padua y viajo todos los días por el F.C.D.F.S., confundido entre una multitud de negroides representativos del género, trataré de demostrarles que esta especie

⁵⁰⁵ Nota de la redacción a la carta de Ciencia, en *ibidem*.

⁵⁰⁶ Carta de José Pazo, en *Humor* n° 38, julio de 1980, pp. 17-8.

todo lo hace por el bien ajeno y que son profundamente amantes de la naturaleza.”⁵⁰⁷

De allí en más, reseña un viaje desde la estación metropolitana de Plaza Once de Septiembre hacia su destino suburbano, ocasión que afirma antonomástica para caracterizar a los “negrazos” con quienes comparte su periplo. Su relato remarca el padecimiento por las incomodidades, la ausencia de decoro, de buenos modales y de higiene de los citados personajes. Por momentos, la descripción enfatizara con ironía lo actitudinal por sobre el étnico:

“A los costados de estas colas, se paran algunos morochos, a quienes algunos llaman inadaptados, y al detenerse el tren, los que estaban en la fila pretenden ascender en el orden que tenían. Pero no es así, pues los que estaban a los costados, corren para hacerlo antes. No, no piensen mal. Lo hacen para abrir las puertas, que a veces quedan trabadas y para dar vuelta los asientos y así facilitar a los demás una rápida ubicación.”⁵⁰⁸

Quien escribe esas líneas marca en su relato una separación entre este grupo social y el propio (que no escucha en viaje “radios y grabadores en funcionamiento con música de Palito o reportajes a Galíndez y Monzón”, sino que pretende aprovecharlo para “leer el diario, la revista Humor o estudiar”⁵⁰⁹).

En esta, a diferencia del resto de las cartas (hecha la excepción de la disparadora de la controversia), aparece el tipo del “negro” local, descendiente de indígenas. La que abordamos ahora, en cambio, es la única misiva que polemiza abiertamente con la primera, considerando como problema público la realidad de los “negros”, pese a no autorizarse en bibliografías académicas. Esta figura comporta “una potente imagen de acciones, prácticas y trayectorias, ofensivas e inaceptables para aquellos individuos que gozan de una posición social de mayor jerarquía.”⁵¹⁰ Pero no se es un “negrazo” solo por ostentar ciertas actitudes, aunque se pueda ser acusado de tal por compartirlas

⁵⁰⁷ San Antonio de Padua es una localidad del partido bonaerense de Merlo, al oeste de la ciudad de Buenos Aires. La sigla corresponde al Ferrocarril Domingo Faustino Sarmiento, nombre adquirido por la línea que atraviesa dicha localidad al ser estatizado el sistema ferroviario en 1947; sus diferentes ramales fueron concesionados a varias firmas privadas desde principios de los 90.

⁵⁰⁸ Carta de J. Pazo, cit.

⁵⁰⁹ Ídem, op cit. “Palito” y Monzón ya fueron mencionados; Víctor Galíndez, como Monzón, fue un destacado boxeador.

⁵¹⁰ Tevik, op .cit., p. 82; ver también la página siguiente.

momentáneamente (“cosa de negros”⁵¹¹) y esto denote una aparente transversalidad simbólica de la categoría. Sino que el prototipo del “negrazo” real combina actitudes y rasgos morfológicos:

“Alto, fornido, tez marrón, cabello hirsuto, nariz chata y grandota, aspecto de eslabón perdido”⁵¹²

Este “negroide” es censurado por el lector por permitirle hacer sus necesidades a su pequeña hija en el pasadizo intermedio entre vagones; con lo cual concluye que consiente ese acto

“3°) Para que se dieran cuenta [los demás pasajeros] de que era un negro”

Expone, asimismo, su deseo de “borrar a los negrazos del planeta” ante quienes, según cavila, solo pretenden “borrarlos” del territorio argentino. La fuerza cómica de la pintura grotesca de los “negrazos”, imitada a la usanza de *Humor*, pierde aquí la fuerza ambivalente de las caricaturas, donde lo inquietante encuentra respiro en la comicidad, para volcarse hacia lo siniestro, hacia la presencia de una alteridad real, sabida pero indeseable. La ironía cede paso a una descripción descarnada que recuerda concepciones discriminatorias. Así, esta carta contradice indirectamente el cuestionamiento de los prejuicios étnicos de la que ocasiona el debate, puesto que reivindica la validez orientadora de dichos prejuicios en la vida cotidiana. Desde este punto de vista, la experiencia confirma una moralidad práctica, informal y paralela a la que postula la igualdad y equivalencia social propia, por ejemplo, de los valores impartidos en el sistema educativo público.⁵¹³ No parece ser óbice lo anterior para que el mismo lector reivindique la “función social” llevada adelante por la revista al opinar “de manera comprometida y sin obsecuencias”, lo que atento a las consideraciones precedentes suponen la ausencia de reparos para el humor sobre cuestiones controversiales.

⁵¹¹ Tal como reza el viejo refrán racista sobre ciertos comportamientos.

⁵¹² Carta de José Pazo, cit.

⁵¹³ Como observa Sandra Carli, los mandatos fundacionales de la escuela pública consistieron en imponer una lengua única, enseñar la nación y transmitir la cultura moderna, como partes de su cometido de afianzar una cultura común. Esta se constituyó como “una nueva amalgama, que diluyó y eliminó ciertos fragmentos culturales (la cultura indígena, la cultura criolla, pero también la cultura oligárquica) desplazándolos por otros”. Ídem, “Educación pública. Historia y promesas”, p. 13. En Feldfeber, Myriam, *Los sentidos de lo público. Reflexiones desde el campo educativo. ¿Existe un espacio público no estatal?*, Buenos Aires, Novedades Educativas, 2003, pp. 11-26.

Humor, por su parte, atenta al tenor conflictivo de tales opiniones, acota al pie de la carta que dichas “actitudes ferrocarrílicas” (sic) era dable encontrarlas también en sujetos de tipo nórdico. No se atreve a calificar las expresiones de su autor como discriminatorias o racistas, sino que se limita a señalar que lo actitudinal permanece separado de lo étnico y tiene relación con el seguimiento o no de las pautas de comportamiento establecidas en la sociedad.

Resta mencionar otra carta sobre el tema, la cual se limita a resaltar su acuerdo con la denunciante de los prejuicios raciales y solicita los datos de contacto. *Humor* responde limitándose a publicar la dirección del remitente, declinando la de la mencionada, en lo que puede verse como un gesto de protección de la identidad frente a los riesgos propios de la época.⁵¹⁴

En resumen, las posturas oscilan, de la crítica con velado sentido político –como tematización de las cuestiones atinentes a lo público- (carta de lectora Karasik), a la defensa del carácter autónomo de cualquier función (o huella) social del humor en tanto es ejercido por profesionales en la materia (cartas de lectores Felippo y Fernández), matizada en un tercer caso con el reconocimiento de cierta responsabilidad del humorista desde lo que se entiende es su lenguaje específico de intervención social, la sátira y el humor (cartas de lectores Ciencia y Pazo).⁵¹⁵

La revista reitera, en sus exiguas aportaciones al debate, su apuesta al humor como desenmascaramiento crítico de lo que otros toman literalmente. El planteo se apoya, como en el caso de los chistes del genocidio judío, en la premisa del humor como herramienta crítica cuyo límite está dictado por la “ética de la calidad” de quien lo ejerce. Por lo mismo, excluye considerarlo por fuera de su supuesta transparencia comunicativa o interrogarlo por sus condiciones de producción, vale decir, la posibilidad de rastrear en su discurso las cosmovisiones (y consecuentemente, los prejuicios) de los creadores y de los editores, su difusión, en tanto genera resignificaciones imprevistas de la obra- y su correlación con la realidad concreta de su tiempo como producto fechado. Intentamos relevar algunos de esos puntos anteriormente.

⁵¹⁴ Carta de Alejandro Alonso, *Humor* n° 36, etc., p. 16. La interpretación de la medida corresponde a la entrevistada, en op. cit. Hay que recordar que *Humor* era una revista vigilada atentamente por los organismos de seguridad estatales, como los servicios de inteligencia o el ente de censura de la junta. Por esta razón, la publicación no autorizada de los datos de quienes pudieran ser considerados eventuales disidentes con el régimen podía entrañar consecuencias personales difíciles de prever.

⁵¹⁵ Autonomía que desde el sentido común dominante conjuraría, como “arte por el arte”, cualquier constricción material y simbólica de las clases dominantes, por una parte, y de las exigencias de la producción de contenidos consumidos masivos, consumidos por las mayorías, por otra.

Pocas semanas después de la polémica del “Romancero...”, *Humor* publica un comentario crítico sobre la problemática racista, a propósito de una publicidad sobre una presentación del Ballet de Senegal. Lo hace con la seguridad de no estar condicionada ya por cuestionamientos externos:⁵¹⁶

Es cierto que en nuestro país no hay problemas raciales. Es cierto. Lo cual no significa que no haya racismo”.⁵¹⁷

El punto polémico, para la revista, se fundaba en la exhibición de un afiche publicitario con una mujer negra semidesnuda:

“Pero cuando la que aparece desnuda es una blanca –de raza blanca, se entiende-, aparecen tiritas blancas –o negras- que tapan las zonas pudendas de la mujer de marras.”

De donde *Humor* señala

“Un acto de defenestración gratuita, de agresión disfrazada, hacia una raza que, a fuer de ser analizada durante siglos, debe seguir soportando semejantes actitudes de menosprecio”

La crítica a la consideración del negro –y de la mujer negra- como ser exótico y sujeto a los instintos animales y sexuales en particular, aparece en estos postulados de *Humor*. Su comentario, de alguna manera, tiende a coincidir con una parte de los argumentos de la lectora crítica de la tira del Eustaquio. Pero aquí se elige evitar cualquier mención al entredicho reciente y emplazar al racismo como un ítem de la agenda de la revista. Solo una mención final al “Romancero...”, alusiva a la costumbre de evitar lugares “llenos de negros”, remitía vagamente al debate anterior y a sus posibles protagonistas locales. De todas maneras, la reiteración en el texto de la

⁵¹⁶ Como antecedente, señalemos que *Humor* había publicado una historieta de Jeremías Sanyú, “Raicismo”, en la cual se satirizaba desde el humor negro la criminalización de los afro descendientes en Estados Unidos como método para obtener beneficios por parte de los blancos. Ver *Humor* n° 6, noviembre de 1978, p. 59. Esta publicación se relacionaba, desde su título, con la miniserie “Raíces”, basada en la novela de Alex Haley, relato que reconstruye la vida de un antepasado del autor, esclavo africano. Su transmisión televisiva argentina por el canal 13 es aludida páginas más adelante en el mismo número, al destacar el sensacionalismo con que se promocionaba en las tandas publicitarias, bajo el horario de protección al menor. El señalamiento se completaba con un chiste de Marín satírico del esclavismo. Ver *Humor*, cit., p. 62.

⁵¹⁷ “Segregación a nivel de piel”, sin firma; *Humor* n° 40, agosto de 1980, p. 10. Las citas que siguen, salvo que se indique lo contrario, proceden de este texto.

inexistencia de problemas raciales en Argentina⁵¹⁸, expresada sin mecanismos relativizadores a la vista –como el del humor o la ironía- mantiene al concepto de “negritud” asociado a la raza negra, sin contar las conceptualizaciones autóctonas estigmatizadoras que lo vinculan con las etnias indígenas y sus consecuencias en la organización social. No hay un análisis de la polisemia del término en el devenir histórico argentino, sino el repudio a la visión racista del individuo de raza negra, necesariamente extraño en una sociedad en la cual la población africana y afro descendiente local es minoritaria. Por ello, *Humor* elude la discusión de las identidades étnicas y las connotaciones que definen al “crisol de razas” contemporáneo de nuestro país. En conclusión, el racismo queda confinado a ser un “problema afro”; los llamados “cabecitas negras” permanecen invisibilizados e indecibles –al menos durante el periodo estudiado- en el discurso editorial “serio” de *Humor*.

⁵¹⁸ Reponemos la primera referencia (cuatro párrafos iniciales) completa: “En nuestro país, siempre hubo una tendencia a afirmar que **‘no hay problemas raciales’**. Se esgrimían -se esgrimen- argumentos tales como que **‘en este país no hay negros’**, o que **‘los negros –siempre los negros- se fueron todos a Uruguay’**. Como siempre, quedan puntos por refutar. Es cierto que nuestro país no hay problemas raciales. Es cierto. Lo cual no significa que no haya racismo. Es cierto que en nuestro país no hay negros. Como también es cierto que muchos de los morochos que había en la época de la colonia se las picaron para el país de enfrente.” Segunda referencia (penúltimo párrafo): “Nuestro país, **que no tiene problemas raciales, repetimos**, siempre albergó a personas que predicaban algo así como un apartheid pasivo al señalar, con gran afectación, que ellos no iban a determinada playa **‘por estar llena de negros’**. Nuevamente comprobamos que estos prontuariados farabutes no solamente dejan de ir a esa playa por ser **cosa de negros**, sino que ellos mismos se tienden al sol en su pileta exclusiva o su playa privada **para tostarse y volverse, a su vez, negros**. ¡Quién los entiende? Pregúntenle al Eustaquio”. Op. cit. Negritas del original. El decrecimiento de la población negra en Argentina obedeció, además de a factores migratorios, como se afirma en el texto, a su mestizaje con blancos e indios, a las enfermedades endémicas y también a la mortandad en de las tropas de ese origen en los conflictos bélicos a lo largo del siglo XIX. Ver Picotti C., Dina, “La presencia africana: resistencia y creatividad”. En Biagini, Hugo y Arturo Roig (editores), *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX. Tomo I. identidad, utopía, integración (1900-1930)*, Buenos Aires, Biblos, 2004, pp. 93-121.

Conclusiones

En las páginas que anteceden hemos desarrollado un estudio sobre la revista *Humor* en el periodo 1978-80, lapso en el que, de surgir como un nuevo intento editorial de Ediciones de la Urraca, pasa a convertirse en una publicación cada vez más destacada por sus difusión. Heredera de otras revistas y continuadora del formato de la prensa gráfica de humor político y costumbrista, el hecho de aparecer durante la más cruenta dictadura de la historia argentina condicionó sus primeros pasos pero no pudo detener su dinámica ascendente.

Para revisar su periodo inicial, nos abocamos a reconstruir las distintas dimensiones que la integraron al marco de su época. Así, identificamos y circunscribimos los distintos actores de la revista, “internos” y “externos”, como una forma de historizar su desarrollo ante el riesgo metodológico de caer en certezas retrospectivas. Del mismo modo, relacionamos la revista con los distintos campos en los cuales se insertó en tanto objeto cultural, dando cuenta de las trayectorias, vínculos, contigüidades e intercambios de los actores relacionados con *Humor* en el campo cultural, el literario, el del humor gráfico y la historieta, el laboral y –como agregación de los anteriores- el social y político. Por último, este movimiento analítico, supuso insertar a *Humor* en su trama contemporánea y, a la vez, ponerla en perspectiva con un pasado compuesto por acontecimientos y productos culturales ante los cuales pudo recortarse (deslindándose o bien reivindicándose como continuadora). El objetivo fue combinar la “historia propia” del objeto con los antecedentes que lo influyeron. Para poder pensar la revista desde una idea de “proceso”, antes que desde una forma cerrada, esencialista e inmutable (e ahistórica).

Describir los distintos actores llevó a encontrarnos con los distintos niveles de participación en la gestación de *Humor*, desde su figura fundadora, Andrés Cascioli, hasta los distintos colaboradores, todos ellos insertos en variados espacios profesionales relacionados con el humor gráfico, la historieta y la publicidad. Desde la década del 60, modernización social mediante, las revistas de humor sufrieron la influencia del cruce de esos saberes artístico-profesionales de los que *Humor*, una revista pensada con lógica comercial, sería un caso elocuente. La trama relacional de la revista con otros medios, colegas e instituciones nos permitió visualizar sus estrategias para aportar al reconocimiento social de un campo específico de la actividad profesional y editorial, el

del humor e historieta, y legitimarse dentro de él. Esta iniciativa estuvo destinada, según pudimos mostrar, tanto a afirmar la calidad artístico-laboral de su labor ante unos lectores históricamente habituados a leer este tipo de publicaciones como mero entretenimiento, como a confirmarla ante los ojos expertos de los colegas de profesión. Del mismo modo puede entenderse su reflexividad o “autoconsciencia”, en la medida en que *Humor* no se limitó a publicar materiales humorísticos, sino que se refirió a las condiciones productivas de su propia labor y la de los creadores y publicaciones que consideró congéneres.

Las del “humorista” y del “historietista” eran entonces ocupaciones sujetas a premisas estéticas, a la vez que posibilidades como cualquier otra de ganarse la vida. Pero no a cualquier precio. *Humor* afirmó que la alegada calidad estética se correspondía con una ética profesional, con lo cual hizo evidente su intento de contribuir a volver respetable este campo profesional y tornarse en él una referencia ineludible. El asunto de la calidad ético-estética no fue menor, si se considera que la dinámica de la historia cultural argentina (pero también occidental) ubicó al humor gráfico u escrito y la historieta, entre otros, en el espectro de los géneros menores, de baja calidad y propios del consumo masificado. *Humor* fue un vástago de esa tradición, y las estrategias mencionadas indican su pretensión de identificarse en esa herencia pero también, de aportar a un cambio valorativo respecto al estatus cultural del humor gráfico y escrito.

Su actitud incrédula ante la interpelación de medios culturales interesados en sus contenidos reveló, de todos modos, que el proyecto editorial *Humor* distó, al menos en su primer periodo, de pretender integrar o ser reconocida en los espacios de la alta cultura. Cuando *Humor*, en la senda abierta por *Satiricón*, se ve confrontada a lo “cultural”, plantea tres variables para definir su posición. En primer lugar, la del origen, relacionada con los medios masivos de los que *Humor* se siente parte. En segundo lugar, la que surge del contexto. La realidad de la censura y la promoción de la autocensura de los creadores culturales durante la dictadura, llevó a la revista señalar la prevalencia de la mediocridad en el panorama cultural argentino, especialmente en grandes porciones de los *massmedia*. Desde la situación que se asignó, *Humor* buscó promover los focos de la “auténtica cultura”, a través de secciones como la de entrevistas, donde se puede ver su concepción transversal de la cultura. Si todavía admite su acepción tradicional, con relación a las artes, la combina con la búsqueda de expresiones estéticas valorables en los medios masivos, cuya actualidad enjuicia. En tercer lugar, la búsqueda de

reconocimiento profesional de *Humor* tiene como correlato la de la valoración cultural de su proyecto y del correspondiente al campo que integró. Pretensión, por otra parte, externa a cualquier participación voluntaria en las redes, instituciones y modos de legitimación altoculturales.

Respecto al papel, fundamental en nuestro análisis, de los lectores-correspondientes de *Humor*, nos aplicamos a delimitar el lectorado genérico al que estuvo orientada la revista. Pudimos circunscribir su ubicación mayoritaria en torno a las clases medias urbanas, en especial de la ciudad de Buenos Aires. Pero, así como referimos su lectorado preferencial, consideramos menester señalar los cambios sufridos por su base social en los años de la dictadura. *Humor* aparece en una etapa histórica posterior, pero aun mantiene esa inscripción, tal como hemos destacado a lo largo de nuestra tesis. Fue precisamente desde la relación tripartita entre estos cambios de su base social, los contenidos de *Humor* y la relación de la revista con los lectores a través de la correspondencia, que observamos cómo fue posicionándose como una publicación afín a los intereses y valores de determinadas porciones de las clases medias urbanas.

Dado que nuestra labor se centró en el corpus estudiado, avanzamos sobre los indicios que pudieran darnos elementos para conformar una imagen de una parte destacada del público lector, minoritario pero de alta visibilidad, reflejado en las páginas de la revista en función de su participación en la sección de correspondencia. La razón de este recorte estribó en la posibilidad de dar cuenta de la comunicación de la revista con su porción más activa, la que escribió y (en cierto grado) pudo ver impresas sus inquietudes en “Quemá esas cartas”. A través de esta estrategia, pudimos verificar algunas formas en que se vivenciaron continuidades y cambios socioeconómicos, culturales y políticos acaecidos durante la dictadura, desde la experiencia de las clases medias metropolitanas y la tramitación particular de la correspondencia en la revista.

Del análisis, asimismo, quedó en evidencia la referencialidad de la revista, tanto por los temas y estilos del humor costumbrista, como por las vetas de humor político que expresaron la creciente disconformidad de sectores de esas clases ante el rumbo económico y social de la dictadura. Desde el plano comercial, su perfil publicitario permitió asociar a *Humor* a los consumos metropolitanos.

En tal sentido, una de las razones principales de su éxito editorial radicó en volverse un espacio de restablecimiento de lazos sociales interrumpidos. Un foro de intercambio y discusión –regulado, como en todo medio-, que supo admitir a la luz pública y en un medio de orientación masiva voces contrastantes con las del “cambio de

mentalidad”, pregonado por el ministro Martínez de Hoz. “Quemá esas cartas” llegó a convertirse en un espacio destacado de articulación de opiniones, cuando no sobraban en la prensa, menos aun en la masiva, oportunidades expresivas de este género.

Entre otros aspectos, la revisión de “Quemá esas cartas” en el periodo 1978-80 permitió mostrar las limitaciones que el criterio editorial imprimía para la publicación de la correspondencia enviada por los lectores, y no solo por los riesgos de la censura, sino por motivos más rutinarios como el espacio disponible, la representatividad otorgada a determinadas cartas en desmedro de otras o la prioridad dada por la revista al comentario de ciertas temáticas –que incluye el interés editorial de publicar aquellas afirmaciones que no estaba dispuesta a asumir por sí misma-.

Al mismo tiempo, la participación en la sección de correspondencia requiere, por otra parte, un tipo de lector con determinadas competencias letradas. Desde este aspecto, la revista *Humor* como terreno de comunicación de los lectores con ella y entre sí *presuponía* y *promovía* (o *producía*) autores y regulaba su producción mediante distintos mecanismos de constrictión y estímulo.

Los casos considerados permitieron ver el funcionamiento de “Quemá esas cartas”, de acuerdo a las reglas editoriales que gobiernan la sección en el campo periodístico y sus peculiaridades en *Humor*. En la polémica de los chistes sobre el genocidio judío, *Humor* se vio sometida a una situación interpelativa ineludible para la continuidad de su credibilidad como proyecto editorial. La controversia inicial sobre el dilema de la representación humorística del horror cedió lugar, por influencia de la coyuntura política, hacia la discusión de la asimilación de las minoría judía en Argentina, atizada por la prensa a raíz del caso Timerman. Para *Humor*, este incidente promovió la primera sistematización de las bases de su proyecto desde su aparición; pero también alentó una panoplia de opiniones contrastantes y heterogéneas entre la correspondencia de los lectores, movilizados por la consigna participativa de la revista.

El segundo momento de debate, alrededor de la inquietante saga del Eustaquio y su partenaire “negrazo”, comprometió una ficcionalización humorística de la experiencia cotidiana de los habitantes urbanos, y de los criterios de normalidad y de desajuste que la orientan. En tanto involucró la figura estigmatizada del “cabecita negra”, con que se definió a las clases populares, convocó una vez más –tras la discusión sobre la Genocidio judío- la cuestión étnico-clasista como problema decisivo de la integración social del país. El subsiguiente debate en “Quemá esas cartas”,

originado en la intervención de una lectora que intentó reponer el sesgo político a la cuestión, fue desacreditado por *Humor* en nombre de una condena genérica de todo racismo que invisibilizó la problemática local. Los lectores, en su mayoría, ratificaron esa postura y sancionaron desde su sentido común –informado por las convenciones socialmente dominantes- la inadecuación de asignar significaciones sociopolíticas al humorismo como labor profesional. En este marco, un lector llegó a leer en el “Romancero...” un aval a la estigmatización de los subalternos.

Estos debates permitieron poner de manifiesto, asimismo, que el análisis de las producciones humorísticas exige atender las múltiples significaciones sociales posibles en ellas, como cifra de su eventual eficacia. También, que el humor no mantiene una relación unívoca con lo moral. Ya que, a diferencia de otros lenguajes, no emplaza un “repertorio de pautas para la acción” y depende para ello de su referente, de acuerdo a lo que permiten evidenciar los casos estudiados.

Un denominador común de ambos entredichos es que fueron episodios en los que se aludieron las bases sobre las que se conforma el orden social, en la forma de un sistema de diferencias que contempla un otro incluido como excluido.⁵¹⁹ Sendas figuras, la del judío y la del “cabecita negra”, ocuparon ese lugar simbólico tras los argumentos concretos del debate entre la revista, las entidades comunitarias y los lectores. Su correlato social concreto se vio reflejado en el trato recibido por las poblaciones villeras y por sectores de la comunidad judía durante el terrorismo de estado.

Ahora bien, así como fue un medio capaz de reflejar en sus páginas y de distintas maneras las fracturas sociales, *Humor* se volvió un espacio de reanudación de lazos interpersonales interrumpidos, a través de la posibilidad dada a los lectores de compartir distintas inquietudes. Esto es, dar a publicidad sus necesidades comunicativas en un contexto de progresivo relajamiento del control represivo estatal. El intercambio entre *Humor* y sus lectores urdió un vínculo que presupuso y alentó *sujetos activos y con opinión*. Pero la revista trataba de interpelar a lectores que, como definía una antecesora de *Humor*, *Chaupinela*, “tenían como preocupación fundamental trabajar para vivir” y estaban generacional y culturalmente alejados de la subjetividad militante en boga con anterioridad al golpe de estado.

Dicha orientación de la revista, especialmente entendida como instancia de relación entre creadores y lectores-correspondientes, se fue estableciendo, antes que por

⁵¹⁹ Cf. Tonkonoff, op. cit.

la existencia de una trama ideológica sustantiva compartida, por su ajuste a un clima de época que definimos, con Raymond Williams, como una “estructura de sentimiento”⁵²⁰ correspondiente a la etapa tardía de la dictadura. Esta expresión supone significaciones asistemáticas practicadas por los sujetos y, por ende, en proceso de consolidación –o no– hacia formas discursivas descriptivas e ideológicas, en particular. Analizamos “Quemá esas cartas” pensándola como una sección donde leer planteos de actualidad, insertos en un medio de prensa gráfica masiva, como mediaciones de la “consciencia práctica” de los sujetos reales. Por lo tanto, como un lugar donde revisar la dinámica y las formas de apropiación simbólica por su lectorado de los materiales escritos y visuales de la revista. Como resultado, pudimos interrelacionar las manifestaciones presentes en la revista, tanto de sus creadores como de los lectores-autores epistolares, alrededor de la tolerancia, la crítica a la censura, la “mediocridad” y el autoritarismo y la disidencia respecto a distintas políticas estatales, como la cultural o la económica; pero también sus ambigüedades en el reconocimiento del *otro*, como marca de distinción y definición por contraste de las clases medias urbanas, en el marco de una etapa de fuerte reestructuración de la estructura social argentina. Según hemos argüido, dichos ítems componían un espectro temático emergente durante el periodo crítico de la dictadura, abierto con el inicio de la década del 80. Como parte de una “estructura de sentimiento”, se vinculan a un clima epocal cambiante, en el que comienzan las discusiones sobre la llamada *transición democrática* en la agenda mediática, partidaria e intelectual, y surgen o se consolidan modos de intervención colectivos en los distintos campos sociales.⁵²¹

Nos parece que es precisamente ese marco el que afianza a *Humor* desde 1978 como publicación de predicamento ascendente –de acuerdo a sus ventas y distribución nacional-, teniéndola como uno de los puntos de referencia en el espectro de la prensa disidente –pero no necesariamente opuesta- con la dictadura. En ella, como en otros medios, se vehiculiza un espacio donde decir “otras cosas” que las prescritas por el orden oficial y la industria cultural, en un radio de difusión masivo. Con el tiempo, se radicalizaría esta postura editorial, impulsando en *Humor* medidas como la incorporación de columnistas políticos.

⁵²⁰ Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Madrid, Península, 1980.

⁵²¹ Pensamos esta coyuntura con relación a la constitución de distintos agrupamientos culturales, la creciente visibilidad social del movimiento de derechos humanos, la paulatina unidad fáctica de acción de los distintos sectores sindicales del movimiento obrero, o la constitución de la Multipartidaria, entre otros ejemplos.

En definitiva, *Humor* como proyecto editorial y vehículo expresivo para sus lectores durante el periodo estudiado condensó un modo humorístico, cómico y satírico de connotar la existencia y los intereses de las clases medias urbanas, que osciló entre las vicisitudes de su vida cotidiana y la desafección y distanciamiento de porciones de aquellas respecto a la dictadura imperante.

ANEXO DOCUMENTAL

Anexo n° 1

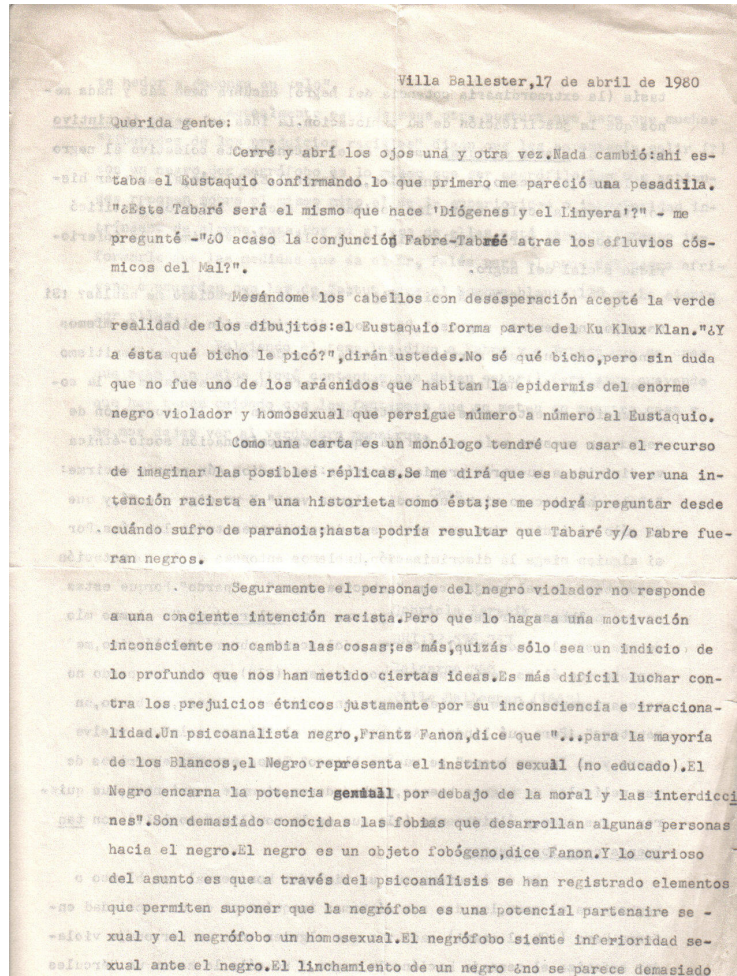
Portada de *Humor*, n° 33, mayo de 1980.



Una muestra del humor satírico de la revista sobre los personeros de la “mediocridad” cultural, en este caso de la TV. En la portada, obra del director de la revista, Andrés Cascioli, se observan, de izquierda a derecha y de arriba abajo, las caricaturas de Carlitos Balá –conductor de programas infantiles-; Mario Socolinsky –médico con fuerte presencia mediática-; Silvio Soldán, Juan Carlos “Muñeco” Mateyko, Rafael “Pato” Carret y Leonardo Simmons –todos conductores de programas de variedades para jóvenes y adultos- inmersos en un tacho de basura. La situación mostrada hace jugar su sentido por la idea de la “televisión basura”, e indica metafóricamente a dónde deben destinarse los “desperdicios” generados por el medio argentino. *Humor* parafrasea en su tapa el eslogan de la empresa de recolección de residuos porteña MANLIBA, al titular “¡Mantenga limpia la televisión!” Una resolución gráfica, debida al ingenio compositivo de Cascioli, permite que el ícono del recipiente de desperdicios – también paródico del de la empresa mencionada- ostente oculta la palabra “basura”. Es, a la vez, una manera de aligerar su indisimulable carácter despectivo hacia los protagonistas de la escena y de atraer la mirada del lector hacia el detalle sustraído a la vista.

Anexo nº 2

La carta que inició la polémica sobre el “Romancero...”



Detalle de la primera página de la carta de Gabriela Karasik dirigida a *Humor*, con la crítica de la tira “Romancero ilustrado del Eustaquio”, con fecha del 17 de abril de 1980.

Bibliografía consultada

Abós, Álvaro, *El poder carnívoro*, Buenos Aires, Legasa, 1985.

Acuña, Carlos H. y Catalina Smulovitz, “Militares en la transición argentina: del gobierno a la subordinación constitucional”. En VV.AA., *Juicios, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1995.

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, CEAL, 1977.

Ídem, *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, CEAL, 1980

Altamirano, Carlos, “El intelectual en la represión y la democracia”, pág. 2. En *Punto de Vista* año IX, nro. 28, noviembre de 1986.

Alvarado, M. y R. Rocco-Cuzzi, “Primera Plana: el nuevo discurso periodístico de la década del ‘60’”. En *Punto de Vista*, nro. 22, noviembre de 1984.

Ídem y Mónica Tamborenea, “La carta contra el género”, en *lecturas críticas*, número 2, julio de 1984, pp. 16-21.

Álvarez, Emiliano, “Los intelectuales del ‘Proceso’. Una aproximación a la trama intelectual de la última dictadura militar”. En *Políticas de la memoria*, 6/7, verano 2006/2007.

Acuña, Carlos H. et al., *Juicio, castigo y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1995.

Althusser, Louis, *Ideología y aparatos ideológicos del estado*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.

Andersen, Martin Edwin, *Dossier secreto. El mito de la guerra sucia*, Buenos Aires, Planeta, 1993.

Arakaki, Javier, “La Población Excedente Relativa en el Área Metropolitana de Buenos Aires, 1976-2002”, Buenos Aires, Cuaderno de trabajo n° 9, Centro Cultural de la Cooperación, noviembre de 2002.

Asís, Jorge, *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, Buenos Aires, Sudamericana, 1981.

Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983/1*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986.

Azpiazu, Daniel, Eduardo M. Basualdo y Miguel Khavisse, *El nuevo poder económico en la Argentina de los 80*, Buenos Aires, Nueva Información, 1986.

Barrancos, Dora, *Educación, cultura y trabajadores (1890-1930)*, Buenos Aires, CEAL, 1991.

Barromi, Joel, “Israel frente a la dictadura militar argentina: el episodio de Córdoba y el caso Timerman”. En Senkman, Leonardo y Mario Sznajder, *El legado del autoritarismo. Derechos humanos y antisemitismo en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1995.

Beigel, Fernanda, “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericanas”, en *Utopía y Praxis Latinoamericana*, año 8, nro. 20, marzo de 2003.

Berger, Peter y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1968.

Bergson, Enrique, *La risa*, Buenos Aires, Tor, s. f. [1942].

Bernárdez, Jorge y Diego Rottman, *Ni yanquis, ni marxistas... Humoristas*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1997.

Berry, Helen B., *Gender, society, and print culture in late Stuart England*, Londres, Ashgate Publishing, 2003.

Blaustein, Eduardo y Zulueta, Martín, *Decíamos ayer. La prensa argentina durante el Proceso*, Buenos Aires, Colihue, 1998.

Boltanski, Luc, *El amor y la justicia*, Buenos Aires, Amorrortu, 2000.

Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”. En VV. AA., *Problemas del estructuralismo*, México, D. F., 1967.

Bourdieu, Pierre, *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba, 2003.

Bozal, Valeriano, “Introducción. Lo cómico y lo grotesco”. En Baudelaire, Charles, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2001.

Brauman, Rony y Eyal Sival, *Elogio de la desobediencia*, Buenos Aires, FCE, 2000.

Bremmer, Jan y Roodenburg, Herman, *Una historia cultural del humor*, Madrid, Sequitur, 1999.

Brocato, Carlos, *El exilio es el nuestro*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.

Brodsky, Marcelo, *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*, Buenos Aires, La Marca, 2005.

Burkardt, Mara, “Dictadura y caricaturas. Estudio sobre la revista Hum®”. En revista electrónica *E-l@tina*, vol. 3, nro. 12, julio-septiembre 2005. <http://www.iigg.fsoc.uba.ar/elatina.htm>

Ídem, “La oposición de la revista HUM® a la política económica de la dictadura militar (1978-1979)”, en *Intersticios: Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*, Vol. 1 (2), 2007. Disponible en <http://www.intersticios.es>

Ídem y Lautaro Cossia, “El naufragio del proceso: Representación política de la dictadura en la revista Humor registrado (1982)”. Ponencia en Xi Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, Universidad Nacional de Cuyo, 2007. <http://www.redcomunicacion.org/memorias/pdf/2007Lacossiayburkart.pdf>

Ídem, “La revista Hum® frente a los límites éticos de la representación humorística”. En *Diálogos en la comunicación*, julio-diciembre de 2009. <http://www.dialogosfelafacs.net/78/>

Caletti, Sergio, “La crítica política y los descentramientos de la memoria”. En *Pensamiento de los confines*, n° 1, segundo semestre de 1998.

Calveiro, Pilar, *Poder y desaparición*, Buenos Aires, Colihue, 1998.

Carbone, Rocco, *El imperio de las obsesiones*, Buenos Aires, UNQ, 2008.

Carli, Sandra, “Educación pública. Historia y promesas”. En Feldfeber, Myriam, *Los sentidos de lo público. Reflexiones desde el campo educativo. ¿Existe un espacio público no estatal?*, Buenos Aires, Novedades Educativas, 2003.

Cascioli, Andrés, *La revista Humor y la dictadura*, Buenos Aires, Musimundo ediciones, 2005.

Ídem, *30 años de humor político y otras perversiones*, Buenos Aires, Musimundo ediciones, 2006.

Catz, Fernando, “*Mutantia*, refugio para crear otros lenguajes”. En *Zigurat*, año 7, nro. 6, noviembre de 2006.

Caviglia, Mariana, *Dictadura, vida cotidiana y clases medias*, Buenos Aires, Prometeo, 2006.

Cittadini, Luciana, Alejandro Schmied, Jéscica Stecco y Silvia Urich, “Quemá esas cartas. El correo de lectores de Humor: un espacio de intervención y sociabilidad”. Monografía presentada al seminario “Teoría de los Medios y la Cultura”, Carrera de Edición, FFyL, diciembre de 2007, mimeo.

Codina, Gerardo y Edgardo Vannucchi, “Entrevista a Maristella Svampa”, pág. 12. En revista *Tesis/11*, n° 80, marzo-abril de 2006.

Cohen, Stanley, *Estados de negación. Ensayo sobre atrocidades y sufrimiento*, Buenos Aires, Departamento de Publicaciones de la Facultad de Derecho de la UBA/British Council, 2005.

Colombo, Ariel H. y Vicente Palermo, *Participación política y pluralismo en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, CEAL, 1985.

CONADEP, *Nunca más*, Buenos Aires, Eudeba, 1984.

De Riz, Liliana, *Retorno y derrumbe. El último gobierno peronista*, México, D. F., Folios ediciones, 1981.

Diego, José Luis (director), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Diener, Pablo, “Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas”, pág. 290. En *Historia*, n° 40, Vol. II, julio-diciembre 2007.

Di Meglio, Gabriel, Marina Franco y Silvina Silva Aras, “La Argentina en cuadritos. Una aproximación a la Argentina reciente desde la revista *Fierro* (1984-1992)”. En *Entrepasados*, n° 27, principios de 2005.

Echeverría, Esteban, *La cautiva y El matadero*, Buenos Aires, editorial Sopena Argentina, 1962.

Eco, Umberto, “Lo cómico y la regla”. En ídem, *La estrategia de la ilusión*, Buenos Aires, Lumen/De la Flor, 1986.

Efron, Gustavo y Darío Brenman, “La prensa argentina frente a la *Shoah*”, en *Nuestra Memoria*, año XIII, nro. 28, abril de 2007.

“El humor es la parte más seria de la historia”, entrevista a Andrés Cascioli, en *Caras y Caretas*, año 46, n° 2207, febrero de 2007.

“El romanticismo español”, pág. 139. En VV.AA., *Romanticismo y realismo*, tomo II de *Capítulo Universal. La historia de la literatura mundial*, Buenos Aires, CEAL, 1971.

Enzensberger, Hans Magnus, *Política y delito*, Barcelona, Seix Barral, 1966.

Escobar, José, “Costumbrismo, entre Romanticismo y Realismo”. En *Del Romanticismo al Realismo : Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX* (Barcelona, 24-26 de octubre de 1996), edición a cargo de Luis F. Díaz Larios y Enrique Miralles. Tomado de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:

http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12604511990154841865846/p0000001.htm#I_4_

Eujanian, Alejandro, *Historia de revistas argentinas 1900-1950. La conquista del público*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1999.

Fanon, Frantz, *Piel negra, máscaras blancas*, Buenos Aires, Abraxas, 1973.

Faruk, seud., *Crónica del humor político en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.

Feld, Claudia, *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*, Madrid y Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

Ídem y Jessica Stites Mor, *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 2009.

Flores, Ana B., Elena del C. Pérez, Mirta C. Echevarría, Silvia N. Barei y Susana Gómez, *La Argentina humorística. Cultura y discurso en los 90*, Córdoba, Ferreyra editor, 2000.

Ford, Aníbal, “5.Literatura, crónica y periodismo”, pág. 101. En *Capítulo Universal. La historia de la literatura mundial. Las literaturas marginales*”, Buenos Aires, 1971.

Ídem y Jorge B. Rivera y Eduardo Romano, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 1985.

Freud, Sigmund, “El humor”. En ídem, *Obras completas*, t. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, 1979.

Ídem y E. T. Hoffmann, *Lo siniestro/El hombre de la arena*, Buenos Aires, ediciones Noé, 1973.

Fogwill, Rodolfo y Oscar Steimberg, “La publicidad en el mundo actual”, número 8 de *Transformaciones*, Buenos Aires, CEAL, 1971.

Ford, Aníbal, *Desde la orilla de la ciencia. Ensayos sobre identidad, cultura y territorio*, Buenos Aires, Puntosur, 1987.

García Canclini, Néstor, “La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”. En Bourdieu, Pierre, *Sociología y Cultura*, Barcelona, Grijalbo, 1990.

Ídem, “El consumo sirve para pensar”. En Boivin, Mauricio, Ana Rosato y Victoria Arribas, *Constructores de otredad. Una introducción a la Antropología Social y Cultural*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Barcelona, Taurus, 1989.

Gila, Miguel, *El libro de quejas de Gila*, Madrid, Sedmay Ediciones, 1975.

Gilbert, Isidoro, *El oro de Moscú*, Planeta, 1994.

Gilbert, Abel y Miguel Ángel Vitagliano, *El terror y la gloria. La vida, el fútbol y la política en la Argentina del Mundial 78*, Buenos Aires, Norma, 1998.

Girbal-Blacha, Noerní y Diana Quatrocchi-Woisson: *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo XX*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1999.

Gociol Judith y Hernán Invernizzi, *Cine y dictadura. La censura al desnudo*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2006.

Gombrich, Ernst, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972.

González Leandri, Ricardo, *Las profesiones. Entre la vocación y el interés corporativo. Fundamentos para su estudio histórico*, Madrid, Catriel, 1999.

Gorini, Ulises, *La rebelión de las madres*, Buenos Aires, Norma, 2006.

Gregorich, Luis, “Frantz Fanon y la cuestión colonial”, recensión de *Los condenados de la tierra*, en *Cuadernos de Crítica*, 1, junio de 1965.

Guber, Rosana, “Identidad social villera. Resignificación social de un estigma”. En *Etnia*, n° 32, julio a diciembre de 1984.

Gubern, Román, *Literatura de la imagen*, Barcelona, Salvat, 1974.

Habermas, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona., Gustavo Gili, 1981.

Invernizzi, Hernán y Judith Gociol, *Un golpe a los libros*, Buenos Aires, Eudeba, 2002.

Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Buenos Aires, Siglo XXI/SSRC, 2002.

Jauretche, Arturo, *El medio pelo en la sociedad argentina*, Buenos Aires, Corregidor, 1999.

Jauss, Hans-Robert, “La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria”. En ídem, *La literatura como provocación*, Barcelona, Edicions 62, 1976.

Jitrik, Noé, “Echeverría y la realidad nacional”. En *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, n° 9, Buenos Aires, CEAL, 1967.

King, John, *Sur. Estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*, F.C.E., Mexico D.F., 1989.

Kosacoff, Bernardo, “El proceso de industrialización en la Argentina en el periodo 1976/1983”, Buenos Aires, CEPAL, 1984, documento de trabajo n°13.

Lafleur, Héctor, Sergio Provenzano y Fernando Alonso, *Las revistas literarias argentinas, 1893-1960*, Buenos Aires, Eudeba, 1968.

Landi, Oscar, *El discurso de lo posible (la democracia y el realismo político)*, Buenos Aires, CEDES, 1985.

Ídem, Ariana Vacchieri y Luis Alberto Quevedo, “Público y consumos culturales de Buenos Aires.”, documentos CEDES/32, segunda edición, Buenos Aires, 1990.

Lefebvre, Henri, “Introducción a la Modernidad”. En ídem, *Obras de Henri Lefebvre (posteriores a 1958)*, II/*El marxismo sin mitos*, Buenos Aires, A. Peña Lillo, editor, 1967.

Levin, Florencia, “De matones, represores y miembros de la pesada en el humor gráfico del diario Clarín – Argentina 1973-1983”. En *Diálogos de la comunicación*, n° 78. Disponible en www.dialogosfelafacs.net/78

Lladó, Francesca, *Los cómics de la Transición (El boom del cómic adulto 1975-1984)*, Barcelona, Ediciones Glénat, 2001.

Lummis, Trevor, “La memoria”. En VV.AA. [Introducción y selección de textos, Dora Schvartztein], *La historia oral*, Buenos Aires, 1991.

Maldonado, Aracely y Silvana Zanelli, “Hortensia, ‘Por amor al humor’”. En *Historia de Revistas Argentinas*, tomo III;
http://www.learevistas.com/historia_de_las_revistas3.asp

Malharro, Martín, Diana López Gijsberts y Ramiro Sagasti, “Los medios de comunicación y el Proceso: 1976-1983. La Revista Humor y la dictadura”. En revista *Oficios Terrestres*, año V, nro. 6.

Marcus, Cecily, “En la biblioteca vaginal: un discurso amoroso”. En *Políticas de la memoria*, nro. 6/7, verano 2006/7.

Maristany, José, *Narraciones peligrosas*, Buenos Aires, Biblos, 1999.

Martini, Stella Maris, *Periodismo, noticia y noticiabilidad*, Buenos Aires, Norma, 2000.

Masotta, Oscar, *La historieta en el mundo moderno*, Buenos Aires, Paidós, 1982.

Matallana, Andrea, *Humor y política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*. Buenos Aires, Libros del Rojas, Editorial Eudeba, 1999.

Maurette, Pablo, “¿Qué es lo siniestro?”. En *Ñ*, año VI, n° 280, 7 de febrero de 2009.

Mayer, Marcos, “Con Menem, los argentinos eligieron Caras” [entrevista a Andrés Cascioli]; en ídem (comp.), *Ahora, el humor: ¿un país que da risa?*, Buenos Aires, Desde la gente, 2003.

“Medios, comunicación y dictadura”. Libro recopilatorio de las jornadas del mismo nombre, llevadas adelante el 28 y 29 de octubre de 2004 en el Centro Cultural General San Martín de la Ciudad de Buenos Aires, disponible en www.mediosydictadura.org.ar

Micheletto, Karina, “Nuestro trabajo fue pensar cómo gambetear a la censura”. Entrevista a Andrés Cascioli. En *Página/12*, 8 de junio de 2005. En <http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-52094-2005-06-08.html>

1978-1988. 10 años de Humor, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1988.

Mirelman, Víctor A., “Las organizaciones internacionales judías ante la represión y el antisemitismo en Argentina”. En Senkman y Sznajder, op. cit.

Neiburg, Federico, *Los intelectuales y la invención del peronismo*, Buenos Aires, Alianza, 1998.

Novaro, Marcos y Vicente Palermo, *La dictadura militar 1976-1983*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

Nun, José, “Averiguación sobre algunos significados del peronismo”. En Oszlak, Oscar y otros, “*Proceso*”, *crisis y transición democrática/2*, Buenos Aires, CEAL, 1987.

O’Donnell, Guillermo, “Democracia en Argentina: micro y macro”. En Oszlak, Oscar, *Proceso*”, *crisis y transición democrática/1*, Buenos Aires, CEAL, 1987.

Ídem, *El estado democrático autoritario. Triunfos, derrotas y crisis*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1996.

Otero, José M., *30 años de revistas literarias argentinas (1960-1989). Introducción a su estudio*, Buenos Aires, Catedral al Sur Ediciones, 1990.

Páramos, Ricardo, “Satiricón (por ser usted, \$ 4)”, en *Historia de revistas argentinas*, Buenos Aires, AAER, tomo IV;
http://www.learevistas.com/historia_de_las_revistas4.asp

Pampín, María Fernanda y Romina Colussi, “La cultura en tiempo de *Crisis*”. En *El matadero*, 2ª, época, número 4, julio de 2006.

Pastor, Lluís. “Un análisis de las cartas al director en diarios de referencia internacional”. En *Comunicación y Sociedad*, vol. XIX, n° 1, 2006.

Ídem, “La metamediación: el primer paso para una gestión de las audiencias”. En *Tripodos*, n° 20, 2007.

Patiño, Roxana, “Revistas literarias y culturales argentinas de los 80”, *Ínsula* nro 715-716, julio/agosto de 2006. En
<http://www.revistasculturales.com/articulos/37/insula/596/1/revistas-literarias-y-culturales-argentinas-de-los-80.html>

Perel, Pablo, Eduardo Raíces y Martín Perel, *Universidad y dictadura. Derecho, entre la Liberación y el Orden (1973-1983)*, Buenos Aires, Ediciones del CCC, 2007.

Picotti C., Dina, “La presencia africana: resistencia y creatividad”. En Biagini, Hugo y Arturo Roig (editores), *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX. Tomo I. identidad, utopía, integración (1900-1930)*, Buenos Aires, Biblos, 2004.

Piglia, Ricardo y León Rozitchner, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)/Mi Buenos Aires querida*, Buenos Aires, F.C.E., 2001.

Plotkin, Mariano y Ricardo González Leandri, “El regreso a la democracia y la consolidación de nuevas élites intelectuales. El caso de Punto de vista. Revista de

cultura. Buenos Aires (1978-1985). En Ídem, *Localismo y globalización. Aportes para una historia de los intelectuales en Iberoamérica*, Barcelona, CSIC, 2000.

Plotkin, Mariano, *Freud en las Pampas*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.

Portelli, Alessandro, “Lo que hace diferente a la historia oral”. En Schwarstein, Dora, *La historia oral*, Buenos Aires, CEAL, 1991.

Postolski, Glenn y Santiago Marino, "Relaciones peligrosas: los medios y la dictadura entre el control, la censura y los negocios". En Mastrini, Guillermo, *Mucho ruido y pocas leyes. Economía y políticas de la comunicación en Argentina*, Buenos Aires, La Crujía, 2005.

Pujol, Sergio, *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*, Buenos Aires, Booket, 2007.

Quatrocchi-Woisson, Diana, “Las revistas en la vida intelectual y política”, en *Nueva historia de la Nación Argentina, 4º parte. La Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Planeta, 2002.

Rama, Ángel, “Encuesta sobre sociología de la lectura”, en *Punto de Vista*, año 1, n° 2, mayo de 1978.

Ratier, Hugo, *El cabecita negra*, Buenos Aires, CEAL, 1971.

Ídem, *Villeros y villas miseria*, Buenos Aires, CEAL, 1971

Rivera, Jorge B., “Humorismo y costumbrismo (1950-1970)”. Fascículo 116 de *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1981.

Ídem, *La investigación en comunicación social*, Buenos Aires, Contrapunto, 1987.

Ídem, *El periodismo cultural*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

Ídem, *El escritor y la industria cultural*, Buenos Aires, Atuel, 2004.

Ídem. y Eduardo Romano, “6. De la historieta a la fotonovela”. En *Capítulo. Historia de la literatura mundial. Las literaturas marginales*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971 (fascículo 40).

Ídem y Eduardo Romano, *Claves del periodismo argentino actual*, Buenos Aires, ediciones Tarso, 1987.

Romano, Eduardo, “Fray Mocho. El costumbrismo hacia 1900”. En *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, tomo II, Buenos Aires, CEAL, 1981.

Rubione, Alfredo, “Sobre una trayectoria marginal: los géneros menores”, en *lecturas críticas*, número 2, julio de 1984.

Saintout, Florencia, “La construcción del público desde el pensamiento nacional en la Argentina. La revista *Crisis*, un estudio de caso”. En Orozco Gómez, Guillermo (coord.), *Recepción y mediaciones. Casos de investigación en América Latina*, Buenos Aires, 2002.

Saitta, Silvia, *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

Sarlo, Beatriz, “Política, ideología y figuración literaria”, En VV.AA., *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 1987

Ídem, *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Norma, 2000.

Sartre, Jean-Paul, *El ser y la nada*, Barcelona, Altaya, 1997.

Sasturain, Juan, *El domicilio de la aventura*, Buenos Aires, Colihue, 1995.

Sbarbi Osuna, Trinidad, “Dos palabras”. En Mansilla, Lucio Victorio, *Entre-Nos. Causeries de los jueves*, tomo I, Buenos Aires, 1889

Sebreli, Juan José, *La cuestión judía en la Argentina*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1968.

Senkman, Leonardo y Mario Sznajder, *El legado del autoritarismo. Derechos humanos y antisemitismo en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1995.

Seoane, María y Vicente Muleiro, *El dictador. La historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

Sevares, Julio, *Historia de la deuda. Dos siglos de especulación*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2005.

Sidicaro, Ricardo, *La política mirada desde arriba. Las ideas del diario La Nación, 1909 - 1989*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.

Sonderéguer, María, “Aparición con vida (el movimiento de derechos humanos en Argentina)”. En Jelin, Elizabeth (comp.), *Los nuevos movimientos sociales*, tomo 2, Buenos Aires, CEAL, 1985.

Steimberg, Oscar, *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires, Atuel, 1998.

Ídem, “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico, en *Signo & Señal*, nro. 12, abril de 2001.

Svampa, Maristella, “El golpe inauguró una forma atroz de desigualdad”. En revista *Ñ*, n° 129, 188, marzo de 2006.

Tarnopolsky, Samuel, *Los prejuiciados de honrada conciencia*. Buenos Aires, Editorial Candelabro, 1971.

Terán, Oscar, *Nuestros años sesentas*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1993.

Tevik, Jon, *Porteñologics. El significado del gusto y la moralidad en la clase media profesional porteña*, Buenos Aires, Antropofagia, 2006.

Tonkonoff, Sergio, “Acerca del crimen, el criminal y las reacciones que suscita”. En *Delito y Sociedad*, volumen 1, nro. 27, 2007.

Trillo, Carlos y Alberto Bróccoli, *El humor gráfico*, Buenos Aires, CEAL, 1972.

Ulanovsky, Carlos, *Paren las rotativas*. Buenos Aires, Espasa. 1997.

Ídem, Marta Merkin, Juan José Panno y Gabriela Tijman, *Días de radio (1960-1965)*, Buenos Aires, Emecé, 2004.

Varela, Mirta, “Los medios de comunicación durante la dictadura. Mordaza, silencio y optimismo”. En *Todo es Historia*, nro. 404, marzo de 2001.

Varela-Cid, Eduardo (compilador), *Los sofistas y la prensa canalla*, Buenos Aires, El Cid editor, 1984.

VV.AA., *El libro del humor negro*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1977.

VV.AA. (selección y compilación de J. P. M.), *Humor y terror. Muestras de humor negro*, Buenos Aires, CEAL, 1981.

VV. A.A., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 1989.

Vázquez, Laura, “Bosquivia. El humor en la dictadura militar argentina”. En <http://www.tebeosfera.com/Seccion/AEC/04/Bosquivia.htm>

Laura Vázquez, *El oficio de las viñetas*, Buenos Aires, Paidós, 2010.

Vázquez Lucio, Oscar [Siulnas], *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina*, tomo 1 (1801-1939), Buenos Aires, Eudeba, 1985, y tomo 2 (1940-1985), Buenos Aires, Eudeba, 1987.

Vinelli, Natalia, “Argentina: miradas sobre la recepción en los setenta”. En *Question*, n° 12, Primavera de 2006. Disponible en http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros_anteriores/numero_anterior12/nivel2/editorial.htm

Vezzetti, Hugo, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, 2002.

Viñas, David, *Literatura argentina y política. 1. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2005.

Warley, Jorge, “Revistas culturales de dos décadas (1970-1990)”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 517-519, Madrid, julio-septiembre de 1993.

Walsh, María Elena, *Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.

Warzawski, Paúl, “Régimen militar, iglesia católica y comunidad judía en la república Argentina. Algunas ideas para un análisis comparativo”. En Senkman y Sznajder, op. cit.

Weisz, Martina Libertad, “Argentina durante la dictadura de 1976-1983: antisemitismo, autoritarismo y política internacional”. En *Índice*, año 37, n° 24, 2007.

Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980.

Ídem, *Cultura y sociedad 1780-1950. De Coleridge a Orwell*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2001.

Yanuzzi, María de los Ángeles, *Política y dictadura*, Rosario, Editorial Fundación Ross, 2000.

Tesis de grado y de posgrado consultadas

Burkart, Mara, “HUM®: El surgimiento de un espacio crítico bajo la dictadura militar, 1978-1979”. Tesis presentada ante la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural, UNGSM-IDAES, 2008. Directora: Laura Malosetti Costa (mi copia).

Filippo, Horacio, “Humor y el proceso de politización social, de la dictadura a la democracia”, tesina de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2000. Tutor: Prof. Víctor Pesce.

Lafourcade, Alejandro, “La revista Humor como medio opositor a la dictadura militar”, tesina para la licenciatura en Periodismo, Facultad de Ciencias de la Educación y de la Comunicación, Social, Universidad del Salvador, 2004. Tutora: Prof. María Cristina Calderaro; director: Prof. Daniel Sinópoli. Disponible en <http://www.mediosydictadura.org.ar/tesis.htm> y, con modificaciones, en <http://www.salvador.edu.ar/vrid/cpg/premio3.pdf>, consultados en junio de 2007 y marzo de 2008, respectivamente.

Sobel, Nora Paula, “La Torre de Babel. Lectores de la revista Sintonía opinan sobre la radio (1934-1935)”. Tesina de la Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales UBA, 1998. Tutor: Prof. Víctor Pesce.

Relación de revistas, periódicos y diarios consultados (incluye publicaciones con artículos citados en el primer punto)

Humor, 1978-81

Chaupinela, 1974-5

Barcelona

Caras y Caretas, tercera época.

Cuadernos de Crítica

Cuarta Dimensión

Delito y Sociedad

El Gráfico

El matadero

El mejor humor de Chaupinela

Entre pasados

Estudios

Etnia

Extra

Goles

Historia (Chile)

Hortensia

Hurra

Índice

La Razón

La Prensa

lecturas críticas

Línea

Mundo Israelita

Nuestra Memoria

Nueva Presencia

Ñ

Pensamiento de los confines

Punto de Vista

Satiricón, primera época

Tesis/II

Todo es Historia

Zigurat

Filmes

“Imaginadores”, Daniela Fiore (2008)

Testimonios

Gabriela Karasik y Luis Benencio.