

HORCAS, GUILLOTINAS Y VERDUGOS.

LA REPRESENTACIÓN DE LA “GUERRA ANTISUBVERSIVA” EN LA REVISTA HUM® (1978-1983)

Por *Mara Burkart*

RESUMEN:

El artículo analiza un conjunto de representaciones humorísticas publicadas en la revista HUM® del proyecto destructivo de la dictadura institucional de las Fuerzas Armadas instaurada en marzo de 1976. Estas representaciones, que recurren al humor negro, tienen en común el repertorio iconográfico de los suplicios en la Edad Media, Temprana Modernidad y la Revolución Francesa. ¿Qué implicaba la apropiación por parte de los humoristas argentinos de esta simbología e iconografía en el contexto de la dictadura militar? ¿Cómo estas imágenes de fines de los años setenta y principios de los ochenta trabajó sobre formas antiguas cargadas a través del tiempo y los usos de una densa memoria social? ¿Qué implicaba que estas representaciones fuesen humorísticas? ¿Cómo fue representada humorísticamente la violencia y el dolor ajeno? Estas construcciones visuales, ¿eran banalidades del mal o llamados de atención?, ¿naturalizaciones o desnaturalizaciones de la violencia y del dolor de los demás?

ABSTRACT:

**Horcas, guillotinas y verdugos.
La representación de la “guerra
antisubversiva” en la revista HUM®
(1978-1983)**

The article analyses a group of humoristic drawings, published in HUM® magazine,

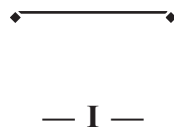
UBA-CONICET

RECIBIDO: 06/04/10
ACEPTADO: 12/05/10

which represent the destructive project of the military dictatorship established in March 1976. These cartoons, which depict gallows humor, have in common the iconographic repertoire of the methods of torment, torture and abuse in the Middle Ages, The Early Modernity and during the French Revolution. What was the implication of the appropriation by the Argentine cartoonists of this symbolism and iconography in the context of the dictatorship? How did these images, produced at the end of the seventies and beginning of the eighties, make use of old ways which over the time have got a strong social memory? What did this gallows humor imply? How were somebody else's pain and suffering shown? Were these visual constructions a banality of evil or a call of attention? Were they a naturalization or a denaturalization of violence and pain?

PALABRAS CLAVE: *humor negro, dictadura, prensa masiva.*

KEYWORDS: *gallows humor, dictatorship, mass press.*



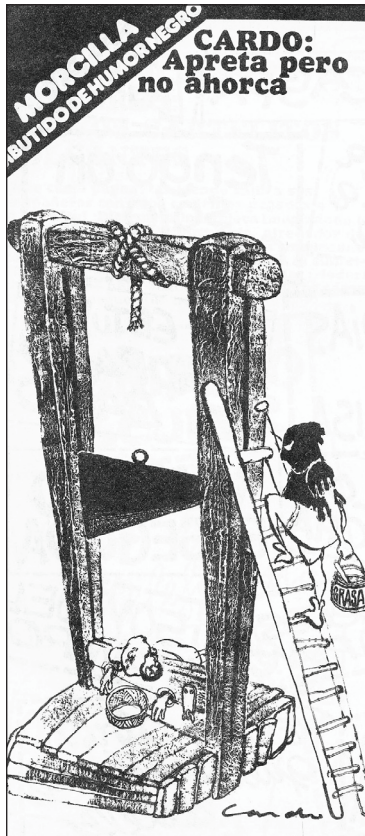
En medio del entusiasmo que generaba el Campeonato Mundial de Fútbol y la campaña para contrarrestar la “campaña antiargentina” por un lado, y las madres y familiares de desaparecidos que reclamaban en Plaza de Mayo por otro, aparecía en los kioscos de diarios del país la revista HUM®, una nueva publicación de Andrés Cascioli. El hecho no pa-

só desapercibido para la censura que declaró a ese primer número de “exhibición limitada” lo cual permitiría su venta sólo en locales cerrados, sin que pudiera ser expuesto en la vía pública o en escaparates exteriores.

En ese primer número se publicaba, ocupando un tercio de una doble página, un *cartoon*¹ de Cardó presentado bajo el título “Cardó: Aprieta pero no ahorca” en donde se observa una enorme y pesada guillotina —la perspectiva utilizada por el dibujante acentúa su tamaño— en la cual un hombre está a punto de ser degollado sin embargo, la cuerda que sujeta la guillotina se había cortado quedando ésta trabada a mitad de su recorrido. Ante la situación, un verdugo encapuchado y cargando un pote con grasa sube por una escalera apostada sobre uno de los postes del artefacto. En la parte inferior del dibujo, se ve al condenado, sujetado de manos y cuello mirando hacia la cuchilla trabada con un gesto de curiosidad².

Este chiste formaba parte de una de las pocas secciones que tuvo HUM® en sus primeros números, “Morcilla. Embutido de humor negro”³. Si bien esta sección tuvo una

1. Por *cartoon* entendemos al chiste de humor gráfico de una única viñeta o cuadro.
2. HUM® N° 1, junio 1978, p. 24.
3. Esta sección dedicada al humor negro estaba ubicada en la mitad de la



HUM® N° 1, junio 1978, p. 24- Cardó.

existencia efímera, en el segundo número fue presentada y justificada por la periodista del *staff* de HUM®,

revista y sobresalía por tener los cuatro márgenes de cada una sus seis carillas en negro, a modo de marco.

Alicia Gallotti, con el siguiente argumento:

“La gente [...] suele decirme que soy macabra, que ‘no, qué horror, humor sí, pero negro, no!’ Generalmente agregan una frase que para mí se ha convertido en algo sublime, casi institucional: ‘Yo no sé cómo te podés reír de cosas que son sagradas’ (...) [Sin embargo,] aquellos que se horrorizan del juego abierto, suelen ser maestros en el arte del juego cerrado. Prejuicio que, por supuesto, no tienen los chicos”⁴.

HUM® informaba, de este modo, al lector que iba a jugar con y en los límites de la representación e implícitamente que iba a procurar desplazarlos al dar cuenta, al representar, aquello que socialmente era considerado un tabú o algo sagrado.

Desde su primer número, HUM® publicó chistes gráficos que llaman la atención por aludir a la tortura, el asesinato, el fusilamiento, la guerra y, así, a las distintas formas de alcanzar la muerte de manera violenta. Este trabajo propone analizar un conjunto de representaciones humorísticas del proyecto *destrutivo*⁵ de la

4. HUM® N° 2, julio 1978, p. 46.

5. Entiendo que las Fuerzas Armadas se propusieron llevar adelante una transformación de la sociedad argentina. Para ello se asignaron un programa fundacional o regeneracio-

dictadura institucional de las Fuerzas Armadas instaurada en marzo de 1976 y autodenominada Proceso de Reorganización Nacional (en adelante, PRN) publicadas en la revista HUM® que tienen en común el repertorio iconográfico de los suplicios de la Edad Media, Temprana Modernidad y la Revolución Francesa⁶. ¿Qué implicaba la apropiación

nista que implicaba *al mismo tiempo*, por un lado y con un sentido *destructivo*, el plan sistemático de desaparición de personas, símbolos, tradiciones, imágenes y discursos; y por otro y con un sentido *constructivo y productivo*, políticas de Estado que afectaban a distintas esferas de la sociedad y el Estado cuya finalidad era la implantación de un nuevo orden autoritario, excluyente y conservador.

6. Este recorte implica dejar de lado las representaciones del proyecto *destructivo* del PRN publicadas en la revista HUM® que recurrieron a otros repertorios iconográficos como los regímenes dictatoriales o totalitarios del siglo XX tristemente célebres por haber atentado contra la humanidad como el nazismo con el Holocausto y la dictadura de Idi Amin en Uganda; el accionar asesino y racista del Ku Klux Klan en Estados Unidos o de la mafia y la patota en su versión italiana, norteamericana o vernácula. Para un análisis de las representaciones de la violencia de la dictadura militar a partir del repertorio iconográfico del Holocausto, véase: Burkart, Mara "La revista HUM® ante los límites éticos de la

por parte de los humoristas argentinos de esta simbología e iconografía en el contexto de la dictadura militar? ¿Cómo estas imágenes de fines de los años setenta y principios de los ochenta trabajó sobre formas antiguas cargadas a través del tiempo y los usos de una densa memoria social? ¿Qué implicaba que estas representaciones fuesen humorísticas? ¿Cómo fue representada humorísticamente la violencia y el dolor ajeno? Estas construcciones visuales, ¿eran banalidades del mal o llamados de atención?, ¿naturalizaciones o desnaturalizaciones de la violencia y del dolor de los demás?

En este trabajo interesan, por un lado, las representaciones en torno a aquella realidad oculta y silenciada o tergiversada por el gobierno militar, las Fuerzas Armadas y sus aliados civiles, producidas y publicadas bajo el imperio de la dictadura misma, con las restricciones de la censura y el riesgo personal para los autores y editores. Por otro lado, los mecanismos y las estrategias iconográficas desplegadas por los humoristas para dar cuenta del aspecto más oscuro, secreto y siniestro de la dictadura, sin olvidar, que éstos también tuvieron como objetivos evitar la censura, la clausura de la revista y escapar a

representación humorística" en *Diálogos de la Comunicación*, n° 78, junio-diciembre 2009.

la represión a la vez que ampliar el círculo de lectores a partir de convencer y generar adhesiones del público y sus pares. A partir de un caso histórico particular se quiere reflexionar sobre las representaciones de la violencia y el dolor, su formateo y su relación con la verdad. Se entiende el concepto de representación en el doble sentido que le atribuye Louis Marin, por un lado, como aquello que designa algo por fuera de la representación (dimensión transitiva o transparente) y por otro, como la capacidad de remitirse a sí misma (dimensión reflexiva u opaca). Esta última dimensión de la representación tiene como trasfondo la transformación de la fuerza o dominación en potencia o hegemonía. De este modo y siguiendo a Roger Chartier⁷, toda representación –y en este caso, estas representaciones de la violencia y del dolor– es una acción política en tanto participa en las luchas de representación o luchas simbólicas dejando a un lado la violencia física.

El trabajo se divide en cuatro partes, una primera analiza los instrumentos de tortura y muerte; una segunda dedicada a los perpetradores con un énfasis especial en la figura

del verdugo; la tercera, se concentra en la figura del público y del testigo; y la última, indaga en las víctimas y condenados.

— II —

Horcas y guillotinas

U nos meses después de aquel primer número, en octubre de 1978, HUM® publicaba en sus páginas dos chistes en los cuales reaparece la guillotina y el verdugo, y un tercero en el cual el verdugo tiene un hacha en la mano. Este último es un chiste de Añil en el cual el verdugo encapuchado le habla “cara a cara” a un hombre decapitado –el dibujo muestra un cuerpo parado y vestido pero sin cabeza– “disculpe, pero no se aceptan reclamos...”⁸. Uno de los otros dos chistes es de Suar y allí se observa a un verdugo, musculoso, con el dorso desnudo, con la capucha puesta y con un gancho como prótesis de su mano derecha, parado seria y pensativamente frente a una guillotina bajo un sol abrasador⁹. El tercero es un chiste de Peiró que se caracteriza por situar a la guillotina en sus coordenadas espacio-temporales de origen, esto es, en la Revolución Francesa. Esta aparece ubicada sobre el patíbulo, rodeada

7. Chartier, Roger: *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Buenos Aires, Gedisa, 1995; Chartier, Roger: *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires, Manantial, 2006.

8. HUM® N° 5, octubre 1978, p.28.

9. HUM® N° 5, octubre 1978, p.50.

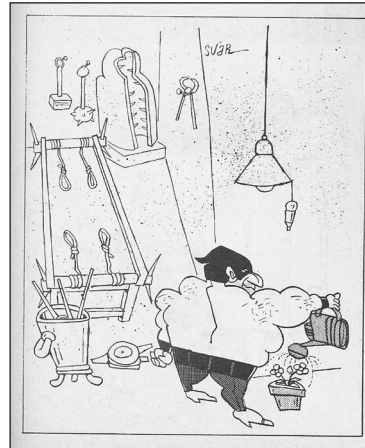


HUM® N° 5, octubre 1978, p. 42- Peiró.

de gente y de edificios estilo francés. Sobre el patíbulo y junto a la guillotina un representante de la Asamblea trata de convencer al verdugo, vestido éste con la tradicional capucha pero con un traje de karate y con el brazo derecho extendido en reemplazo de la cuchilla de la guillotina, diciéndole “-¡A la Asamblea, Alphonse, le importa un bledo que Ud. deba practicar para ganarse el cinturón amarillo!”¹⁰.

La construcción del efecto humorístico utilizada en estos chistes es la típica del humor negro. En estos casos en particular se trata del desajuste creado por la simultaneidad, por un lado, de los instrumentos de

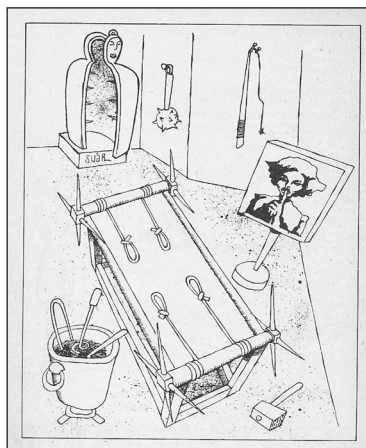
10. HUM® N° 5, octubre 1978, p. 42.



HUM® N° 6, noviembre 1978, p. 47- Suar.

tortura o muerte y la figura del verdugo y por otro, de elementos más modernos y de la vida cotidiana. A los ejemplos ya citados podemos agregar otro como el dibujo humorístico de Suar que muestra en primer plano un estrado con una guillotina en su centro, siendo el remate cómico un felpudo sujetado por una cadena al pie de la escalera de acceso¹¹. En este caso alcanza para generar la risa del lector, la representación gráfica del artefacto que causa la muerte en contraposición con los objetos que parecen fuera de lugar –el felpudo y la cadena que lo sujeta para que no fuera robado. Además de la guillotina, los humoristas recurrieron a otros

11. HUM® N° 6, noviembre 1978, p. 47.



HUM® N° 6, noviembre 1978, p. 47- Suar.

elementos como hachas, látigos, garrotes con púas o, como en la serie de chistes de Suar, a la sala de tortura. Estas aparecen equipadas con los instrumentos de suplicio antes enumerados y un potro de tortura y una “doncella de hierro”¹². El efecto humorístico, en uno de estos chistes, lo genera un verdugo regando una flor marchita exponiendo la aparente paradoja de quien se dedica a la profesión de quitar vidas humanas se preocupa y dedica también a resguardar la vida de un vegetal¹³.

En el otro chiste de Suar, no hay personas en la sala de torturas sino

que junto al potro de tortura se erige un cartel de pie que reproduce la imagen hospitalaria de una enfermera llevándose el dedo índice a los labios, pidiendo silencio. Esta imagen junto al *dictum* “El silencio es salud” había sido parte de la propaganda de la dictadura militar, aunque fue inicialmente promovida durante el gobierno de Isabel Perón (1974-1976). En este caso, el lector debía imaginarse el ridículo e impiadoso gesto de demandarle silencio a una persona mientras está siendo torturada. Si las víctimas no debían demostrar su dolor —y ésta parecía ser una exigencia oficial—, el humorista optaba por no incluirla explícitamente en su dibujo. Mas esta imagen humorística habilitaba otra lectura, aquella que identificaba la imagen y el *dictum* hospitalario con el silencio oficial en torno a los centros clandestinos de detención y los desaparecidos. El “silencio es salud” promovido por los discursos oficiales y oficialistas —y que el chiste trataba de cuestionar— podía tener un doble sentido, acallar la polifonía social para imponer una voz monocorde¹⁴ como también imponer el olvido y el silencio sobre lo que ocurría en esas “salas de tortura”

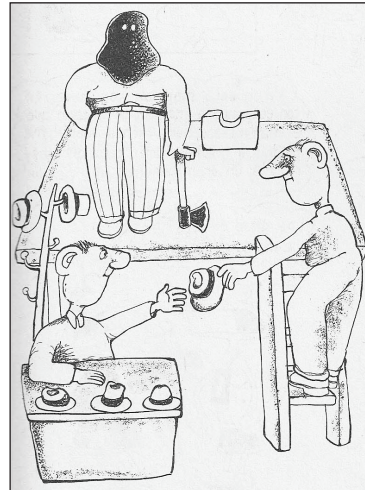
12. Una especie de sarcófago provista de estacas metálicas bien afiladas en su interior.

13. HUM® N° 6, noviembre 1978, p. 47.

14. Ansaldi, Waldo: “El silencio es salud. La dictadura contra la política” en Hugo Quiroga y César Tcach (compiladores): *Argentina 1976-2006. Entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia*, Rosario, UNL/ Homo Sapientes Ediciones, 2006, pp.97-122.



HUM® N° 8, enero 1979, p. 29- Anil.



HUM® N° 12, abril 1979, p. 39- Lawry.

en beneficio de una supuesta “salud” social.

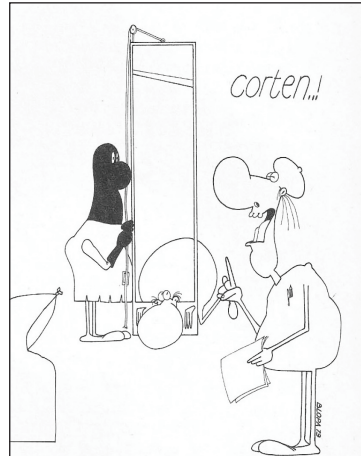
En enero de 1979, HUM® publicó otro chiste de Anil en el que se visualiza un patíbulo con una horca bajo la cual el verdugo está sentado leyendo plácidamente el diario, a la espera de un condenado. Un cartel indica “Abierto todo el día”¹⁵. Unos meses más tarde, publicaba una serie de tres chistes de Lawry. En uno de ellos se observa una gran tarima que funciona como patíbulo sobre la cual se encuentra, en el centro, un cepo en forma de media luna cuya función es fijar el cuello del condenado y, a un costado, el verdugo en posición

15. HUM® N° 8, enero 1979, p. 29.

de espera, apoyando su pesado cuerpo sobre un hacha. A un costado, una escalera permite acceder a la tarima y por ella sube el condenado quien afligido le entrega su sombrero a un tercer hombre que está sentado detrás de un gran escritorio sobre el cual hay otros tres sombreros. El ridículo trabajo de guardarropas de este tercer personaje genera el efecto cómico del chiste. Un segundo chiste de Lawry presenta un escenario parecido al anterior: un estrado, con una escalera de acceso, en su centro también hay un cepo en forma de media luna y un hacha en el piso chorreando sangre, indicador de que recientemente se había ejecutado a una persona. Debajo del

patíbulo y por donde la sangre gotea, hay una mesa ante la cual Drácula bebe con un sorbete desde un vaso. Para cerrar la idea, un cartel amurado a una de las patas del patíbulo anuncia “Sangre al paso”¹⁶. Tanto en el primer chiste de Añil como en este último se reforzaba la dimensión temporal de estas ejecuciones, éstas ocurrían todos los días y más de una vez por día.

Meses más tarde, la guillotina reaparece en un chiste de Blopa que muestra, a un costado, a un hombre a punto de ser ejecutado y al verdugo sosteniendo la cuerda que sujeta la cuchilla; en un primero plano, se ve un tercer hombre, que lleva una boina en la cabeza y unos papeles en la mano, que grita “Corten...!”¹⁷. El efecto cómico en este caso lo da la ambigüedad de la orden ya que este tercer hombre parece más un director de cine que ordena finalizar una toma cinematográfica que un funcionario estatal que ordena al verdugo aplicar la guillotina. Pero, de manera más opaca, este chiste sugiere otra ambigüedad: la ficción o realidad de los ejecutados y condenados a muerte. Ambigüedad, esta última, que emergía de las distintas posturas frente a los desaparecidos: la negación oficial de su existencia; los reclamos



HUM® N° 20, septiembre 1979, p. 51-
Blopa.

de los familiares y una tercera posición que tomaba distancia frente al temor y al terror que se sintetizó en la tristemente célebre frase “por algo será” o en aquella otra que sostenía “no es con nosotros”.

Todos estos chistes no sólo compartieron el modo de construcción del efecto humorístico sino también un estilo común, más allá de las diferencias particulares de cada humorista, que se caracterizó por un dibujo esquemático, sintético, sencillo y de línea limpia. A su vez, estos chistes también tuvieron la singularidad, por un lado, de prescindir de referencias espacio-temporales concretas que las anclen a la realidad argentina

16. HUM® N° 12, abril 1979, p. 39.

17. HUM® N° 20, septiembre 1979, p. 51.

de aquellos años setenta¹⁸, reemplazadas por los desajustes entre pasado y presente, lo viejo y lo nuevo, y lo ordinario y lo extraordinario en la construcción humorística. Por otro, no hay personificaciones ni referencias políticas explícitas ni estigmatizaciones de víctimas y victimarios. Se trata de hombres, unos “deben” matar y otros “deben” morir. La apropiación de esta iconografía mundialmente reconocida a la cual se procedió a no anclar en términos espacio-temporales ni sociopolíticos específicos permitía evitar la censura así como desafiar al lector en torno a un tema tan delicado y controvertido como lo era, para unos, la “lucha antiliberal” y para otros, el “terrorismo de Estado”.

Susan Sontag al referirse a las imágenes fotográficas de la guerra civil española señala que la ausencia de este tipo de marcas en una imagen puede implicar la despolitización de la violencia y así su ahistoricidad¹⁹; pero las imágenes objeto de este trabajo no se ajustan exactamente a este señalamiento. Las características inherentes al género presentan a estos *cartoons* como una metáfora de

la realidad, es decir, sin el crédito de objetividad con que algunos (falsamente) presentan a la fotografía. Es la elección de la metáfora humorística la que contribuye a la politización de la violencia, aunque es cierto que algunos casos pudieron haber contribuido a una despolitización de los sujetos involucrados en ella en tanto víctimas como victimarios. En cualquier caso, se está ante representaciones que no pretendían ser una denuncia ni buscaban acusar a nadie en particular como tampoco se proponían convencer o generar un cambio de opinión entre quienes pensarán distinto, más bien la intención era cohesionar, fortalecer una identidad entre los ya convencidos o entre quienes no se sentían convocados por las versiones y representaciones oficiales de la “lucha antiliberal”.

Horcas, guillotinas, hachas, látigos, patíbulos, salas de torturas y verdugos fueron los recursos cultural e históricamente disponibles que los humoristas se apropiaron para aludir a la muerte cuando ésta era alcanzada por una decisión oficial y un acto violento. Sin embargo, hay que hacer una distinción necesaria entre estos dispositivos de castigo y muerte: las horcas, hachas y látigos son los dispositivos por excelencia de la Edad Media y la temprana Modernidad europea —especialmente, de la Inquisición—; en cambio la guillotina simboliza el momento de radicalización

18. Las excepciones son apenas un par de casos, uno es el chiste de Peiró ya citado que expresamente remite a la Revolución Francesa.

19. Sontag, Susan: *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires, Alfaguara, 2005, p. 17-18.

de la Revolución Francesa y el surgimiento del Estado moderno francés. De este modo, si bien en ambos casos se está ante instrumentos para ejecutar una pena capital, en el primer caso, era el rey quien detentaba el poder y en el segundo, el Estado. La “táctica punitiva” de la época clásica se caracteriza, según Michel Foucault, por “exponer a la vista pública, marcar, herir, amputar, señalar con una cicatriz, marcar con un signo el rostro o la espalda, imponer una tara de un modo artificial y visible en suma, apoderarse del cuerpo y grabar en él las marcas del poder”²⁰. En cambio, la guillotina representa la transición de esta táctica punitiva a otra más moderna que va a evitar prolongar el dolor del condenado y el espectáculo, en la cual se combinaban elementos de ambas.

La guillotina fue el modo de ejecución privilegiado por el Estado francés durante la República jacobina. Es el símbolo del período conocido como el “Terror” en el cual se realizaron 17.000 ejecuciones oficiales entre 1793 y 1795²¹. En 1791, la

Asamblea Constituyente estableció en su artículo 3 de Código Penal que “a todo condenado a muerte se le cortará la cabeza”²². Este artículo tenía un triple significado: por un lado, garantizaba una muerte igual para todos, sin distinción de rangos ni clase social, y así se diferenciaba de las penas medievales que mostraban diferencias según el estamento al cual pertenecía el condenado; por otro lado, se aseguraba una certera muerte por condenado, obtenida de un solo golpe y sin recurrir a los prolongados y crueles suplicios; y finalmente, el castigo era para el condenado únicamente²³. La guillotina fue el mecanismo adecuado para cumplir con estos tres aspectos, en palabras de Foucault,

“en ella, la muerte queda reducida a un acontecimiento visible, pero instantáneo. Entre la ley, o quienes la ejecutan, y el cuerpo del delincuente, el contacto se reduce al mo-

20. Foucault, Michel: *La vida de los hombres infames*, Buenos Aires, Altamira, 1996, p. 37.

21. En Hobsbawm, Eric: *La Era de la Revolución, 1789-1848*, Buenos Aires, Crítica- Grijalbo Mondadori, 1997, p. 76. Hobsbawm toma esa cifra de D. Creer, D. (1935): *The Incidence of the Terror*, Harvard.

22. Este artículo se basó en la propuesta de Joseph Ignace Guillotin de utilizar una máquina de decapitación, ya probada en Inglaterra, para llevar a cabo las ejecuciones; desde entonces se la llamó a partir de su apellido: *guillotine* (guillotina, en castellano). En Foucault, Michel: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, México DF, Siglo Veintiuno Editores, 1999, p.20.

23. Foucault, Michel: *Vigilar y castigar...* *op. cit.* p.20.

mento de un relámpago. No existe enfrentamiento físico; al verdugo le basta con ser un relojero escrupuloso. (...) Casi sin tocar el cuerpo, la guillotina suprime la vida (...) Se supone que aplica la ley menos a un cuerpo real capaz de dolor, que a un sujeto jurídico, poseedor, entre otros derechos, del de existir. La guillotina había de tener la abstracción de la propia ley”²⁴.

Durante el “Terror” la guillotina fue un mecanismo de justicia rápida, severa e inflexible. Entre sus víctimas no sólo estuvieron los contrarrevolucionarios sino también los revolucionarios que se ubicaban tanto a la derecha como a la izquierda de Maximilien de Robespierre. Estas purgas internas dejaron aislado a este último y cuando la guerra contra el enemigo externo —la Europa monárquica— terminó, cayó Robespierre y con él, la República jacobina.

Escapa a los límites de este trabajo analizar la experiencia francesa, lo cierto es que si la República y el Estado moderno francés tenían sus orígenes en la revolución; éstos también estaban marcados desde sus inicios por haber hecho uso de la violencia estatal contra enemigos políticos internos. Este uso de la violencia fue reivindicado en el siglo

24. Foucault, Michel: *Vigilar y castigar...* op. cit., pp.20-21

XIX por grupos libertarios y republicanos y en el siglo XX, la Revolución Rusa y el ascenso de Stalin al poder generaron una serie de paralelismos entre esta revolución y la francesa y, en particular, entre los jacobinos y los bolcheviques y entre Robespierre y Stalin²⁵. Desde el siglo XIX, hubo caricaturas en las cuales se reivindicaba a la guillotina y al año 1793 como una instancia revolucionaria de acción política²⁶. Esto se explica, como señala Laura Malosetti Costa, porque

25. Hobsbawm, Eric: *Los ecos de la Marsellesa*, Buenos Aires, Crítica-Grijalbo Mondadori, 2003.

26. El caricaturista Eduardo Sojo, fundador del periódico satírico *Don Quijote* (1883-1903), integró un periódico humorístico en España —antes de emigrar a Argentina— que se llamaba “El ‘93” y en la tapa presentaba una guillotina con un verdugo aludiendo a su voluntad de no dejar enemigos políticos con cabeza gracias a su acción satírica. También la figura del ahorcado ha sido materia prima de los humoristas. Luego de la revolución de Independencia (1810-1816), el sacerdote franciscano Francisco de Paula Castañeda, responsable de varios periódicos satíricos, se representó a sí mismo en uno de ellos, “Del desengañador Gaucho-Político”, como un ahorcado pendiendo de una soga. La horca luego, en el humor gráfico va a quedar asociada a las representaciones del suicidio.

“Aún las caricaturas más feroces no tienen como objetivo principal atacar o provocar la violencia sino más bien cohesionar y tranquilizar a quienes ya están convencidos, estableciendo conexiones entre lo familiar y lo no familiar. El caricaturista juega con las metáforas, produce metáforas visuales a partir de imágenes reconocidas y reconocibles para opinar, para provocar la risa a partir de un pacto con sus lectores/espectadores”²⁷.

Ahora bien, ¿qué implicaba la apropiación por parte de los humoristas argentinos de esta simbología e iconografía en el contexto de la dictadura militar? La guillotina y la horca formaban parte de un repertorio iconográfico socialmente compartido. Esta iconografía aparecía como un recurso a un imaginario común conformado por un repertorio visual familiar para los argentinos en tanto formaba parte de la cultura universal occidental. La guillotina, la horca y el degollamiento con un hacha se fueron autonomizando a lo largo de los siglos de su significación más literal y de sus coordenadas ori-

ginarias de tiempo y espacio, convirtiéndose en metáforas de uso político e incluso, cotidiano para aludir a situaciones vividas como límite. Se está ante representaciones densas de memoria. En particular, se recuperan como símbolos portadores de memoria del dolor, del castigo que se redime con la vida.

Dos aspectos son importantes de señalar en relación con este humor negro desplegado en HUM®. Por un lado, estos chistes no presentaban innovación alguna en cuanto al aspecto estético ni a la temática abordada ya que las revistas de humor gráfico *Hortensia* (1971-1989) y *Satiricón* (1972-1974) habían abordado el tema de la tortura y las muertes violentas en 1972; en la página de humor del diario *Clarín* también habían sido tratado por los humoristas Landrú, Ian, Crist y Fontanarrosa desde principios de los años setenta²⁸ y Quino había recurrido a la guillotina como recurso iconográfico en “Bien, gracias. ¿Y usted?”²⁹. Lo novedoso y distintivo de los chistes aquí analizados es por un lado, el

27. Malosetti Costa, Laura: “*Don Quijote* en Buenos Aires. Migraciones del humor y la política” en V Jornadas de Estudios e Investigaciones del instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, 2002, p.3.

28. Levín, 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, ene-jul. 2009, pp.1-14.

29. Quino: *Bien, gracias y usted?*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1976.

contexto-soporte³⁰ en el cual se publicaron, esto es, la revista HUM®. El pacto de lectura que ésta propuso a sus lectores así como la relación que estas representaciones del proyecto destructivo de la dictadura militar tuvo con otras representaciones que la revista puso en circulación contribuyen a delinear y delimitar los sentidos posibles a ellos atribuibles y por otro, el momento en que estos chistes fueron publicados, es decir, bajo una dictadura militar que desde su irrupción en marzo de 1976 había puesto en marcha un plan sistemático y de centralidad estratégica que tenía como finalidad la desaparición de personas, llevando la violencia estatal a su máxima expresión e ilegalidad³¹. En otras palabras, se está ante representaciones humorísticas que se realizaron y se difundieron en un medio de comunicación masivo como HUM® durante el imperio de la censura, el terror y la muerte.

El escenario político nacional en el cual las representaciones humorísticas de la política represiva del PRN se hicieron públicas no ocultaba su

complejidad entre junio de 1978 y septiembre de 1979 cuando se resolvieron dos cuestiones relativas al problema de los derechos humanos centrales para el gobierno militar. A mediados de 1978, por un lado, el presidente Videla cedió y aceptó que la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) visitara el país, y por otro, la Corte Suprema de Justicia ordenó al Poder Ejecutivo Nacional la liberación del director del diario *La Opinión*, Jacobo Timerman³². En septiembre de 1979 se concretó tanto la visita de la CIDH como la liberación de Timerman. A su vez, en 1979 la organización guerrillera Montoneros inició la “Contraofensiva”.

La mayoría de estos chistes se publicaron en este contexto particular de los años 1978 y 1979, disminuyendo en cantidad y periodicidad a partir de 1980, si bien no desapa-

30. Steimberg, Oscar: “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico” en *Signo & Señal*, N° 12, abril 2001, pp.99-117.

31. Véase: Burkart, Mara: “HUM®: El surgimiento de un espacio crítico bajo la dictadura militar. 1978-1979”, Tesis de Maestría inédita, Buenos Aires, 2008.

32. Jacobo Timerman era director del diario *La Opinión*, y en un principio se había mostrado afín con el PRN, pero luego, comenzó a distanciarse y a criticar varias de sus acciones. En 1977, Timerman fue secuestrado al igual que otros periodistas del diario y engrosó la filas de desaparecidos, acusado de tener relaciones con David Graiver, banquero asociado al grupo guerrillero Montoneros. La presión internacional hizo que Videla tuviera que “blanquearlo” y pasó a ser reconocido como preso a disposición del Poder Ejecutivo Nacional.

recieron. De este modo, las condiciones de posibilidad para estas representaciones fueron las grietas e intersticios que los debates al interior de las Fuerzas Armadas en torno a estas cuestiones comenzaron a producir en la coraza que habían impuesto a la sociedad. En el marco de censura y autocensura imperante, los principales periódicos del país informaban sobre dichas disputas del bloque dominante así como también estuvieron aquellos periodistas y medios de comunicación que hicieron suya de manera militante la defensa del accionar castrense en la “lucha antisubversiva”. Para los realizadores de la revista todo esto se constituyó en la materia prima para sus producciones humorísticas, sin embargo, el hecho de que los máximos responsables del proyecto destructivo fueran militares, dificultaba su representación.

Mientras en Argentina la dictadura desplegaba su plan *destruccionista*, el 10 de septiembre de 1977 se llevó a cabo en Francia la última ejecución con guillotina³³. En 1981 y luego de sucesivas movilizaciones por parte de organizaciones de derechos humanos, la guillotina fue abolida. O sea que mientras HUM® reproducía estos chistes, en Francia se debatía

33. El ajusticiado se llamaba Hamida Djandoubi, era un inmigrante tunecino que había asesinado a su compañera.

públicamente el uso de este modo de ejecución y se lo impugnaba en nombre de los derechos humanos³⁴. La apropiación y resignificación humorística de estas tácticas punitivas fue una más de una serie de estrategias desplegadas por HUM® para representar de manera sesgada y desviada lo que sucedía cotidianamente en la Argentina bajo la dictadura militar.

Las connotaciones de estas apropiaciones son varias. En primer lugar, horcas, hachas y guillotinas aluden a una situación de castigo. La ejecución de una pena que se impone a quien ha cometido un delito o falta

34. En España pasaba otro tanto. En un clima de transición democrática tras la caída del franquismo, en 1978 se llevó a cabo una reforma constitucional en la cual se abolió el garrote vil, máquina utilizada legalmente desde 1820 para aplicar la pena capital. El garrote consistía en un collar de hierro que, por medio de un tornillo, retrocedía produciendo la muerte al reo por la dislocación de la apófisis de la vértebra axis sobre el atlas en la columna cervical, es decir que se le rompía el cuello a la víctima. Este mecanismo de ejecución con el cual Fernando VII había decidido reemplazar a la horca, fue utilizado por última vez en España en 1974. Los últimos condenados fueron el joven anarquista catalán Salvador Puig Antich, en la Cárcel Modelo de Barcelona, y el delincuente común de origen alemán, Heinz Ches, en la de Tarragona.

implica una relación social de poder en la cual alguien aplica o hace aplicar en su nombre un castigo sobre un culpable o condenado. En estos casos, el castigo se redime con la vida, no hay posibilidad de corrección o de enmienda. Si bien es cierto, que los suplicios medievales y la guillotina eran eficaces por el espectáculo público y el castigo ejemplar que buscaban; las representaciones que se publicaron en HUM® son ambiguas en cuanto a este aspecto ejemplar³⁵.

En estos chistes gráficos se pone en tensión la representación del castigo con la realidad argentina de aquel entonces. La dictadura militar no recurrió a la justicia ni hizo uso de la extensa legislación represiva vigente antes del golpe de Estado para combatir a los “terroristas”³⁶. El uso discrecional que hizo de su poder

quedaba representado en la guillotina que si bien implicaba, como se vio, el reconocimiento de ciertos derechos de los sujetos, su aplicación desconocía otros, en principio, el derecho a la vida. Esta ambigüedad y parcialidad jurídica estuvo presente durante la dictadura militar argentina. En todo caso, el hecho que el uso de la fuerza y la violencia quedarán sustraídos del control legal arrojaba el interrogante a cerca de quién castigaba y por qué. Sin embargo, más allá de que no estuviese funcionando la justicia esas preguntas se podían responder ya que era de público y expreso conocimiento que eran las Fuerzas Armadas. Esto llevaba la reflexión a un punto crítico al sugerir entonces que éstas no estaban peleando una guerra, la “antisubversiva”, sino que estaban castigando la sociedad. Es en este sentido que estos chistes deslizaban la posibilidad de que los “desaparecidos” estuviesen siendo sometidos a fuertes tormentos con el propósito último de generarles la muerte. Asumir este hecho, la muerte de los desaparecidos, tenía enormes implicancias políticas para todos los sujetos políticos, para las Fuerzas Armadas como para los organismos de derechos humanos.

Como ya se dijo, la misma construcción humorística se basaba en la tensión entre aquello propio de una situación considerada extraordinaria, en este caso, de violencia, dolor y

35. Sobre este punto se reflexiona en el cuarto apartado.

36. Como señalan Novaro y Palermo, “la Junta [Militar] estableció consejos de guerra militares con poder para dictar sentencias de muerte. Sin embargo, no se utilizó en ningún caso esta atribución y tampoco se recurrió más que marginalmente a aquellos instrumentos legales [...] Y el grueso de la represión se realizó a través de este sistema ilegal”. En Novaro, Marcos y Vicente Palermo: *La dictadura militar 1976/1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática*, Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 82.

muerte; y elementos ordinarios y cotidianos. En el caso particular de los chistes objeto de este trabajo esta tensa coexistencia además de provocar una risa con un dejo de tristeza, representaban de manera opaca –y esta es la segunda connotación– la existencia en la Argentina de elementos y prácticas de suplicio y castigo que se creía o se quería creer que estaban erradicados. El escritor y periodista, militante de la organización Montoneros, Rodolfo Walsh ya lo denunciaba en su “Carta abierta a la Junta Militar”, distribuida clandestinamente el 24 de marzo de 1977. Allí acusaba a las Fuerzas Armadas de haber despojado a la tortura de su límite en el tiempo y la falta de límites en los métodos represivos,

“retrocediendo a épocas en que se operó directamente sobre las articulaciones y las vísceras de las víctimas, ahora con auxiliares quirúrgicos y farmacológicos de que no dispusieron los antiguos verdugos. El potro, el torno, el despellejamiento en vida, la sierra de los inquisidores medievales reaparecen en los testimonios junto con la picana y el submarino, el soplete de las actualizaciones contemporáneas”³⁷.

37. “Carta abierta de Rodolfo Walsh a la Junta Militar” en Walsh, Rodolfo: *El violento oficio de escribir. Obra periodística 1953-197*, Buenos Aires,

Al día siguiente de la publicación de esta carta, Rodolfo Walsh fue asesinado por las mismas Fuerzas Armadas que estaba denunciando. Más allá de si sabían o no de esta carta los humoristas de HUM®, éstos no se expusieron como Walsh y su postura crítica fue más limitada, indirecta y sesgada. Sus chistes daban cuenta de la dialéctica de lo viejo y lo nuevo, de lo arcaico y lo moderno que según el sociólogo brasileño Florestán Fernandes es una de las características constitutivas de América Latina y que en la década del setenta cobraba ribetes macabros. Ésta a su vez, se articulaba, invertía y cuestionaba aquella otra que atraviesa a la sociedad y al Estado argentino desde su conformación y cuyos polos Sarmiento definió como civilización y barbarie.

Los mecanismos punitivos medievales se caracterizaron por colocar en el centro de la escena al cuerpo como objeto en el cual quedaban las marcas imborrables del poder. El castigo medieval era “un arte de las sensaciones insoportables”³⁸ y la muerte sobrevinía luego de largos procesos marcados por interrupciones calculadas y ataques sucesivos. La última dictadura militar con su plan sistemático de desaparición de personas también había colocado, a

Planeta, 1998, pp. 416-417.

38. Foucault, Michel: *Op. Cit.*, p. 18.

su manera, al cuerpo en el centro de la disputa por el poder. Procedió a apropiarse ilegalmente de cuerpos aunque para sustraerlos de la escena pública, grabar en ellos su poder y luego, desaparecerlos. Sin embargo, a diferencia de la Edad Media, este plan siniestro era moderno, a su burocratización y sistematicidad se sumaba la particularidad de que las marcas del poder en los cuerpos no debían hacerse en público. Los “desaparecidos” referían a cuerpos que no estaban, cuerpos ausentes, ni vivos ni muertos. Estos se volvieron parte de la disputa y de la reivindicación, especialmente, para los familiares de estas personas y los organismos de derechos humanos.

En tercer lugar y vinculado a lo anterior, estos instrumentos de castigo exponían una tensión entre la visibilidad y la no-visibilidad de los dispositivos punitivos y sus víctimas. Los humoristas recurrieron a la visibilidad del ejercicio del poder del castigo medieval y de la guillotina para hacer alusión a lo no-visible en el ejercicio del poder contemporáneo. Estas representaciones reforzaban, más que una no adecuación de la estrategia iconográfica y un desajuste espacio-temporal; la idea de hacer público y visible algo que no lo era: el castigo, la tortura y la muerte violenta contemporáneos a los argentinos de la década del setenta. Esto último debe ser complejizado ya que

la represión del PRN no fue unívoca, “fue a la vez ejemplificadora y vergonzante, visible e invisible, oficial y clandestina”³⁹. Los chistes jugaban con las dos caras de un mismo fenómeno y operaban sobre los problemas y dificultades para interpretar la situación imperante debido a esta ambigüedad que no dejaba de ser alimentada por la retórica oficial y reproducida por los medios de comunicación masiva.

Cabe recordar que la visita que hizo al país la CIDH en septiembre de 1979 fue activamente deslegitimada y combatida por sectores de la sociedad civil que avalaban el accionar castrense en la “lucha antsubversiva”. Como señalan Novaro y Palermo, “De la prensa, la Iglesia Católica y el empresariado, e incluso la opinión pública espontánea nacieron incontables las muestras de reconocimiento por la ‘lucha antsubversiva’ y la paz recuperada, y de repudio a la ‘presencia de inspectores extranjeros’”⁴⁰. En esta contracampaña, se destacaron el periodista deportivo José María Muñoz y las publicaciones periódicas del grupo editorial Atlántida como revista *Gente* que reeditaba en octubre de 1979 su libro titulado “25 de mayo de 1973-24 de

39. Novaro, Marcos y Vicente Palermo: *Op. cit.*, p. 132.

40. Novaro, Marcos y Vicente Palermo: *Op. cit.*, p.305.

marzo de 1976. Fotos- Hechos-Testimonios de 1035 dramáticos días”, publicado por primer vez a pocos días del golpe de Estado de marzo de 1976⁴¹. Estas manifestaciones se sumaban y potenciaban a una “gran actividad propagandística”⁴² promovida por las autoridades del PRN, parte de la cual fue la reedición del libro “El Terrorismo en la Argentina”, inicialmente publicado por la Presidencia de la Nación en el primer aniversario del golpe de Estado⁴³. De este modo, las representaciones humorísticas de la revista HUM® se difundían en un clima de disputa por la memoria con respecto a los años previos a la dictadura militar y por los sentidos otorgados al accionar militar que a grandes rasgos se divide, por un lado, en las voces oficiales, oficialistas y oficiosas, y por otro, en los familiares de las víctimas que concurrían a dar testimonio ante la co-

misión de la ONU y que se reunían a manifestarse en Plaza de Mayo.

Por último, estas representaciones que reconocen un castigo implican el interrogante en torno a quién castiga y en nombre de quien. Bajo los regímenes monárquicos, la violencia legítima era uso exclusivo del Rey, luego de la Revolución Francesa, fue el Estado moderno la institución burocrática legal que decidía dejar vivir o no. Sin embargo, en la memoria social ambas tácticas punitivas aparecían asociadas a un uso de la violencia arbitrario y discrecional. En un caso se debía al descrédito general hacía regímenes políticos sin soberanía popular como eran las monarquías absolutistas y las dictaduras. En el caso de la guillotina, ésta representaba la violencia del Estado argentino a cargo de sus fuerzas armadas haciendo caso omiso al signo político-ideológico de este mecanismo de ejecución en su origen, como se dijo, asociado al ala radicalizada de la Revolución y reivindicado por la izquierda. Si la guillotina había sido adoptada por los sectores más radicalizados de la Revolución Francesa lo cierto era que gobiernos de signo contrario no habían dejado de utilizarla. Despojada de su halo ideológico original era en definitiva el Estado el que hacía uso de este instrumento en demostración de su poder como se insinuaba, de manera oblicua y opaca, que sucedía en aque-

41. “25 de mayo de 1973-24 de marzo de 1976. Fotos- Hechos- Testimonios de 1035 dramáticos días” Revista *Gente y la actualidad*, Editorial Atlántida, 5 de octubre 1979, sexta edición.

42. Lorenz, Federico: “Recuerden argentinos: por una revisión de la vulgata procesista” en *Entre pasados. Revista de Historia*. Año XIV, número 28, 2005, pp.65-82.

43. Poder Ejecutivo de la República Argentina: “El Terrorismo en la Argentina”, Poder Ejecutivo de la República Argentina, 30 de noviembre de 1979.

llos años en Argentina. Las Fuerzas Armadas habían adoptado métodos violentos y arbitrarios igual que sus contrincantes ideológicos con lo cual era indistinto identificar uno u otro bando siendo que ambos se caracterizaban por el uso indiscriminado de la violencia. De manera más general, los chistes aludían al imperio del “Terror” en Argentina, entendido éste como una purgación de la sociedad y como acto necesario para la fundación de una nueva sociedad. Los revolucionarios franceses así lo habían entendido. El “Terror” había sido el medio para garantizar el éxito de la República. Los militares argentinos entendían a su proyecto *destruccionista* como un medio necesario para fundar un nuevo orden, conservador, excluyente y autoritario pero que sería legitimado en el marco de la democracia y el capitalismo.

— III — Los verdugos

En este apartado interesa analizar la representación que se hizo de los verdugos en los *cartoons* publicados en HUM®. En la revista se encuentran chistes gráficos en los cuales el verdugo comparte el protagonismo junto a los instrumentos de castigo, tortura y muerte y otros en los cuales es el único prota-

gonista⁴⁴. Ejemplo de estos últimos es uno realizado por Ciarca publicado a principios de 1979 que muestra a un periodista, con su grabador y micrófono, entrevistando a un verdugo que viste una capucha negra y una larga túnica y en sus manos lleva un látigo y una estrella con púas para torturar. El periodista le pregunta: “¿Usted cree que es más difícil hacer reír que llorar?”⁴⁵. Un par de meses más tarde, se publicaba un chiste de Lawry en el cual se observa un verdugo encapuchado, con un hacha en una de sus manos y con la otra, sostiene sobre su oreja el auricu-

44. A partir de 1980, se redujo en HUM® la publicación de estos chistes de humor negro, los pocos que se siguieron publicando se caracterizaron por tener al verdugo como protagonista. Como ejemplos se pueden citar dos chistes de Ibáñez, uno publicado en 1980 en el cual se ve a un verdugo con capucha manejando un auto, el efecto humorístico es que de su espejo retrovisor cuelga un muñeco con los ojos vendados, es decir, un ahorcado (HUM® N° 42, septiembre 1980, p. 36). El otro es de 1981 y se observa a un verdugo con capucha con una guitarra en la mano frente a la partitura del tango “Por una cabeza” de Carlos Gardel y Alfredo Le Pera, en segundo plano y a través de una puerta, se ve en un patio una guillotina (HUM® N° 58, mayo 1981, p.81). Más al fondo, se recorta una muralla de un castillo medieval.

45. HUM® N° 9, febrero 1979, p. 51.

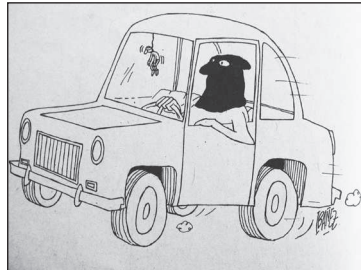


HUM® N° 9, febrero 1979, p. 51- Ciurca.

lar del teléfono, que se encuentra sobre una mesa a su lado. El verdugo dice “Bueno... está bien... de acuerdo pero después lo conversamos. Ahora te dejo... tengo que cortar”⁴⁶.

Más allá de las diferencias estilísticas de cada uno de los humoristas, las representaciones de los verdugos producidas y puestas en circulación en aquellos años comparten las mismas características. La manera prototípica de representar a los verdugos no era nada extraña ni innovadora —como se dijo, antes de 1976 ya circulaban en Argentina chistes gráficos de este tipo—, aparecían como hombres musculosos o de gran tamaño que salvo alguna excepción, siempre estaban encapuchados ocultando su

46. HUM® N° 12, abril 1979, p.39.



HUM® N° 42, septiembre 1980, p. 36- Ibáñez.

identidad⁴⁷. Precisamente es la capucha la que indica que se está frente a un verdugo ya que en todos estos casos, el efecto humorístico se construía contraponiendo a éste en sus actividades extra laborables. El tra-

47. Un chiste de Fontanarrosa muestra a un verdugo junto a su hacha pero en lugar de la típica y solemne capucha lleva puesta una de bufón. Un representante de alguna corte del siglo XVIII, vestido con sus ropas típicas y su peluca, le dice al verdugo “entiendo que usted pretenda restarle un poco de severidad a su trabajo, Funestti. Pero mañana se me viene con la capuchita reglamentaria. ¿De acuerdo?” (HUM® N° 31, abril 1980, p.35). Otro chiste, realizado por Catón, es la excepción del verdugo sin capucha. Ambientado en la Edad Media, ante la mirada del verdugo que lleva su hacha en la mano, un condenado con lágrimas en los ojos le dice a otro que se muestra sonriente: “No, José... No nos llevan al prostíbulo... Nos llevan al patíbulo” (HUM® N°17, julio 1979, p.55).



HUM® N° 31, abril 1980, p. 35-
Fontanarrosa.

bajo específico del verdugo aparecía implícito o en segundo plano para privilegiar una representación aparentemente contradictoria o ajena a cierto sentido común del verdugo como alguien “normal y corriente” capaz de responder correctamente a los roles sociales ya sea como padre, esposo, vecino, conductor de un automóvil e incluso, como trabajador. Esto se reforzaba con el hecho de que los verdugos eran representados como seres impávidos ante su trabajo, no mostraban culpa, arrepentimiento, dolor, desagrado o asco así como tampoco –a diferencia de las representaciones antiguas de los perpe-

tradores de masacres y de castigos– aparecían como héroes o luchadores⁴⁸ ni como monstruos asesinos que encarnan el mal. Esta representación de los verdugos como fríos ejecutores de las órdenes de castigo, es decir, esta naturalización (¿alienación?) de la tarea del verdugo puede entenderse a partir de que estos chistes no buscaban generar la voluntad de expiar algo sino más bien problematizar la cuestión de la seducción del mal. Es decir, estas representaciones diluían la dicotomía del bien y del mal con la intención de problematizar ambos extremos.

La representación del verdugo encapuchado y así, anónimo⁴⁹ im-

48. Burucúa y Kwiatkowski distinguen en las representaciones de masacres antiguas “una fórmula característica y ambivalente que puede representar tanto al verdugo como al héroe” y consiste en que los perpetradores “replican la pose del luchador que esgrime el sable con una mano y extiende la otra sobre la víctima contra la que se descargará el golpe, al mismo tiempo que proporciona una visión frontal o dorsal del torso inclinado”. En Burucúa, José Emilio y Nicolás Kwiatkowski: “Masacres antiguas y masacres modernas” en María Inés Mudrovcic (editora): *Pasados en conflicto. Representación, mito y memoria*. Buenos Aires, Prometeo, 2009, p. 79.

49. Es interesante señalar por un lado, que en los grabados y representaciones antiguas de verdugos de los siglos

plicaba, por un lado y en su dimensión más transparente, un reforzamiento de la idea de que éste era únicamente el ejecutor de una orden que provenía de un poder superior que no necesitaba estar presente físicamente sino que lo estaba indirectamente a través de él y el dispositivo técnico. Se fortalecía así la idea de un verdugo como un trabajador rutinario y burocrático de la cual los militares no estaban ajenos en tanto miembros de una institución corporativa, jerarquizada y burocratizada. En su dimensión opaca, este ocultamiento de la identidad del perpetrador tiene otra connotación como aludir al carácter secreto, clandestino y oculto de la puesta en funcionamiento del proyecto destructivo de las fuerzas armadas. La capucha no sólo ocultaba la identidad de quienes hacían funcionar la maquinaria del terrorismo de Estado sino la realidad

argentina misma. Ocultaba el horror, lo más siniestro, la “Argentina secreta” como se animó a definirla el periodista de HUM®, Enrique Vázquez recién en 1981⁵⁰.

La representación del desajuste entre normalidad y acto extraordinario no hacía más que insinuar que detrás de la fachada de “normalidad” que los militares impusieron –y que buena parte de la sociedad asumió como tal– había torturadores y asesinos que estaban en actividad. Así como los militares entendían y hacían creer que cualquiera podía ser un “subversivo”, estos chistes insinuaban que cualquiera podía ser un verdugo. Este podía ser el conductor del auto que se encuentra contiguo al nuestro, el que está regando las plantas de las macetas, el que lee el diario mientras espera a su próximo “cliente” o “paciente”, el padre que regaña o es afectuoso con sus hijos, el buen esposo, etc. Esto fue llevado a su máxima expresión con la inclusión de niños en los *cartoons*. En el cuarto número de HUM®, se publica un chiste de Suar que muestra a un padre, representado como un verdugo encapuchado, retando a su hijo por estar jugando a la hamaca con una sogá de la horca. La reprimenda no tenía que ver con que el niño estuviera jugando con la horca sino porque lo hacía con la herramienta de trabajo

XVI, XVII y XVIII no era muy común que éste aparezca encapuchado (Véase: Villeneuve, Roland: *Le musée des supplices*, Paris, Henri Veyrier, 1982). La capucha parece incorporarse tardíamente en este tipo de representaciones y el humor gráfico, en su necesidad de condensación de sentidos, le saca provecho. Por otro, que en los centros clandestinos de detención argentinos no eran los perpetradores los que llevaban capucha sino los detenidos (Véase: CONADEP, *Informe Nunca Más*, Buenos Aires, EUDEBA, 1995).

50. HUM® N° 62, julio 1981, p.34.

del padre en el momento en que éste la necesitaba⁵¹. El niño representaba la naturalización y, al mismo tiempo, la institucionalización de estas formas de provocar la muerte: el trabajo de verdugo y sus instrumentos eran “normales y corrientes” tanto para aquel padre como para su hijo. Incluso, representaba una ética de buen comportamiento y educación del niño en el marco de esa naturalización del horror.

Estos chistes gráficos que ponían foco en la naturalización y en la banalización de la figura del verdugo, de su actividad y sus instrumentos, no tenían como finalidad más que sugerir su desnaturalización. De este modo, estos chistes procuraban plasmar un distanciamiento crítico con respecto a la imagen de “paz” y “normalidad” que oficialmente se difundía y que, de manera cómplice y complaciente, difundieron los principales medios de comunicación masiva del país. Detrás de las imágenes y discursos que representaban como circunstancias “normales” a aquellas que rodeaban a la “lucha antisubversiva”, estos chistes sugerían que sucedían muertes y hechos *extrordinarios*, terribles y aterradores que no podían reducirse a la idea de “excesos” en el marco de una guerra ni a

la perturbadoramente conformista, “por algo será”.

— IV —

El público y el testigo

Los chistes gráficos publicados en HUM® que recurrieron a las representaciones de la violencia a través del repertorio iconográfico de los suplicios medievales y de la Revolución Francesa tienen en común, además de una similar representación de la figura del verdugo, la ausencia de público⁵². Esta ausencia contrasta con el espectáculo público que se montaba en torno a los suplicios y ejecuciones y que era inherente a la eficacia tanto de la guillotina como de los dispositivos medievales. La decisión de no representar al público podía reforzar la idea de que estos suplicios y formas de causar la muerte de antaño persistían en el tiempo y que no habían sido erradicados, coexistiendo y yuxtaponiéndose con otras más modernas. En esta tensión entre continuidad y cambio, la ausencia del público en la plaza pública era parte de la segunda opción. Esta ausencia puede entenderse en dos sentidos, por un lado, reforzando el carácter secreto y clandestino del terrorismo de Estado en Argen-

51. HUM® N° 4, septiembre 1978, p. 54.

52. La única excepción fue el chiste de Peiró ya citado, publicado en HUM® N° 5, octubre 1978, p.42.

tina. La sociedad se vio excluida en este aspecto por las Fuerzas Armadas. Mas de manera general, la dictadura militar había buscado intencionalmente la desmovilización de las masas⁵³ ya que, al principio por lo menos, consideró conveniente a sus propósitos mantener una distancia frente a ella.

Sin embargo, el “público” no estaba totalmente ausente ya que en HUM®, éste era el lector que si bien no estaba reunido masivamente en la plaza pública, sí lo estaba, de manera individual, frente a otro espacio público como era la revista. No hay que dejar de considerar que el lector de HUM® también era lector y espectador de otras representaciones de la “lucha antiliberal”. Es decir, se estaba frente al dolor de los demás, frente a la violencia aplicada sobre otros. Para algunos esto se hacía desde un lugar de seguridad, la tranquilidad que genera saber que uno está a salvo mientras observa el dolor ajeno. Pero para otros, este espectáculo no generaba tranquilidad sino temor ante la posibilidad de ser la siguiente víctima⁵⁴.

La figura del público cobró ribetes novedosos y escabrosos en dos chistes. Uno de Lawry, ya citado en

53. Este es uno de los rasgos que la distingue de los totalitarismos.

54. Muchos de los que percibieron este temor optaron por el exilio.



HUM® N° 26, enero 1980, p. 65- Ferni.

el cual se observa a Drácula tomando la sangre derramada después de un degollamiento⁵⁵. Una lectura audaz podía entender que Drácula representa a una sociedad, la argentina de la década del setenta, que se regocija con la sangre derramada, ésta es su alimento mórbido. El segundo es un *cartoon* realizado por Ferni que muestra a una señora asomada a la ventana de su casa gritando: “Nene, vení a ver los dibujitos animados” (H. 26, ene. 1980: 65). El remate humorístico consiste en que el niño no está jugando en la calle como es esperable y deseable, sino que está subido a una escalera espiando al jardín de una casa vecina de donde se asoma, por detrás de un enorme paredón, la cabeza encapuchada de

55. HUM® N° 12, abril 1979, p. 39.

un verdugo frente a una guillotina. En este caso, el público convertido en el testigo era representado como un niño que espía algo que supuestamente no debe ver.

A principios de 1980, esta representación del niño aludía a una sociedad que había llegado al fin de la inocencia y la ingenuidad, especialmente, en cuanto a la muerte violenta provocada intencionalmente. La sociedad, así representada, era menos ingenua que lo que los “adultos” –las Fuerzas Armadas⁵⁶– presuponían. El discurso militar se había caracterizado por infantilizar a la sociedad argentina y así lo había denunciado y sintetizado la escritora María Elena Walsh en su nota publicada en el diario *Clarín* a mediados de 1979 y en la entrevista realizada por HUM® meses más tarde. En este sentido, el chiste contraponía una imagen y así una idea que desvinculaba a la infancia de la inocencia y la ingenuidad. La sociedad argentina sabía lo que pasaba tras ciertos muros, aunque desde las “adultas” Fuerzas Armadas se insistiera en su ingenuidad infantil. Pero esta sociedad tampoco denunciaba ni se mostraba horrorizada, al contrario,

56. Recordemos que las Fuerzas Armadas argentinas se consideran “padres de la Patria” y basadas en esa autopercepción legitimaron los golpes de Estado y el hecho de ponerse por encima de la Constitución Nacional.

se mostraba entusiasmada, como sugería la cara del niño que mostraba una sonrisa socarrona al descubrir al vecino accionando la guillotina. El chiste sugería que la sociedad argentina no era ingenua ni inocente si no más bien que se entusiasmaba de ser testigo de la muerte (clandestina) de quienes consideraba sus enemigos.

En otros chistes, la figura del testigo aparece más bien como aquel que da la orden y constata el cumplimiento de la ejecución, es decir, como un funcionario burocrático que en nombre de un superior transmite la orden al verdugo, otro funcionario, último en la cadena de mandos⁵⁷. O también como sujetos que cumplen alguna tarea de apoyo en la aplicación del castigo, como por ejemplo, el responsable del guardarropa en el chiste de Lawry ya citado⁵⁸.

Retomando el chiste de Ferni antes mencionado, se puede agregar que en él hay una alusión a la coexistencia en un mismo espacio físico de “gente común y corriente” desarrollando sus vidas cotidianas y verdugos, torturadores llevando a cabo su tarea que no era otra que matar. Nuevamente lo *extraordinario* se mostraba

57. Entre estos casos podemos mencionar los chistes ya citados de Peiró (HUM® N° 5, octubre 1978, p.42); de Blopa (HUM® N° 20, septiembre 1979, p.51); Fontanarrosa (HUM® N° 31, abril 1980, p.35), entre otros.

58. HUM® N° 12, abril 1979, p. 39.

reducido a lo ordinario, los chistes le quitaban ese *extra* que hace a algo o a alguien diferente. Este era el modo de llamar sutilmente la atención, de sugerir que la normalidad cotidiana no era tal, que por más que se insistiera en ocultarlo y/o negarlo detrás de ciertos muros el dispositivo generador de muerte estaba en actividad. Esta representación se anticipaba a lo que la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) “descubriría” tiempo después y plasmó en el *Informe Nunca Más*, refiriéndose al Poder Judicial, los autores señalaban:

“Al comprobarse la gran cantidad de personas desaparecidas y los miles de secuestros realizados con inusitado despliegue de vehículos y autores, al comprobarse que los amplios y organizados centros de detención y tortura ubicados en lugares densamente poblados albergaron, en algunos casos, centenares de prisioneros continuamente renovados (...) se siente la necesidad de preguntar: ¿cómo fue posible mantener la impunidad de tantos delitos, consumados con la evidencia de un mismo ‘modus operandi’ y muchos de ellos ante numerosos testigos?”⁵⁹.

Esta pregunta puede dirigirse al conjunto de la sociedad que como

los jueces, asistía y convivía con los mismos hechos.

Estas representaciones que jugaban con la tensión naturalización/desnaturalización se oponían y procuraban socavar las representaciones oficiales, especialmente, las fotografías que se publicaban en los periódicos y revistas de la época o imágenes televisivas que circulaban por los canales controlados por las tres armas. Estas imágenes habían contribuido a legitimar la “guerra antisubversiva” ya que los muertos en ellas visualizados eran representados como muestras de “subversivos” o “extremistas” “abatidos” en “combates” y/o “enfrentamientos”. Contrariamente, los chistes de HUM® insinuaban que había algo más, oculto y silenciado, que aquellos medios de comunicación no difundían ni informaban al respecto.

— V —

Las víctimas

Si las representaciones del verdugo se mantuvieron constantes a pesar de los distintos humoristas y del paso del tiempo, no se puede decir lo mismo de las representaciones de las víctimas. El chiste de Cardó publicado en el primer número de la revista y comentado al inicio de este trabajo da cuenta que éstas estuvieron presentes desde ese primer número

59. CONADEP, *Op. Cit.*, p.391.



HUM® N° 2, julio 1978, p. 2-
Fontanarrosa.

y así como hubo chistes sobre verdugos, hubo algunos –aunque muy pocos– cuyos únicos protagonistas fueron los condenados. El primero de ellos se publicó en el segundo número de HUM® en un lugar central como es la segunda página de la revista que, al ser de la misma calidad que la tapa y contratapa significaba un papel de mayor grosor y el uso de colores. De este modo, a página entera y sobre un llamativo fondo amarillo se recortan las figuras de dos hombres colgados con grilletes de ambos brazos de una pared que se confunde con dicho fondo. Los hombres tienen una barba desprolija de

unos días sin afeitarse, visten únicamente unos pantalones rasgados y viejos que les quedan holgados por su delgadez, signo de que hacía días que no comen. Sin embargo, la gestualidad de su cara no se condice con una situación de tortura y el diálogo refuerza esta contradicción ya que uno le dice al otro: “Es que me engañaron con el verso de que era un tratamiento para mi desviación de la columna...!”⁶⁰.

El impacto visual del dibujo se veía matizado por la forma en que se representaba visualmente a esas dos víctimas y por el texto que acompañaba a la imagen. Este último sugería dos cosas. Una era que el hombre, aunque engañado, había llegado hasta ese lugar de manera voluntaria, lo que ponía en cuestión su carácter de víctima de la tortura en contraposición a lo que la imagen mostraba. Más que víctima de la tortura se privilegiaba el carácter de víctima del engaño. Aún así, el lector audaz podía preguntarse si no se estaba representando a través de estos hombres a una sociedad engañada y maniataada por el discurso oficial y oficioso en torno al problema de los derechos humanos y la actuación de las Fuerzas Armadas en la represión. La otra lectura prescindía de la política y consistía en una crítica a los tratamientos médicos y estéticos cada más

60. HUM® N° 2, julio 1978, p. 2.

exigentes, que socialmente es común definir apelando a la metáfora de la tortura.

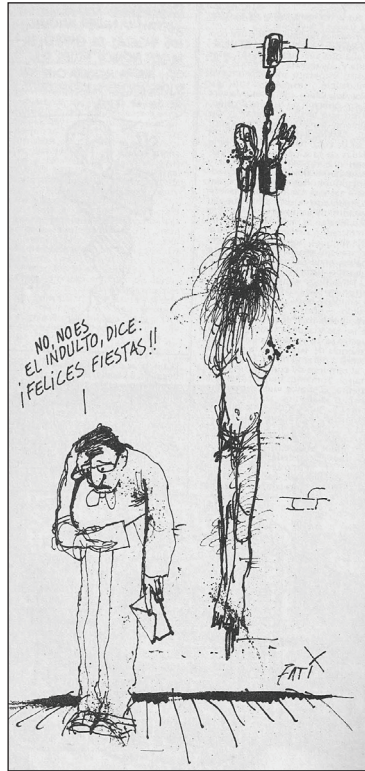
En cuanto al aspecto estético, al igual que el resto de los humoristas que hicieron chistes de humor negro, Fontanarrosa no modificó su estilo para la representación de víctimas de la tortura. El dibujo esquemático, sintético, de línea limpia y casi paródico del rosario, en este caso se combinaba con una gestualidad que no expresaba dolor ni enojo sino todo lo contrario, transmitía un sentimiento de resignación en el comentario que uno le puede hacer a un par. De este modo, este chiste representaba al dolor, la tortura, el sufrimiento como tolerable a la vez que envuelto en un manto de mentiras, engaños así como también resignación.

Tampoco Fati cambió su estilo, más experimental que el de Fontanarrosa, para representar a un condenado engrilletado. Fati, discípulo de otro mendocino como es Carlos Alonso, antes que un humorista es un dibujante e ilustrador y sus chistes gráficos devienen tales gracias el texto que los acompañan. Su dibujo humorístico fue publicado en media página vertical y muestra en el centro, a un hombre colgado por sus brazos de una pared en importante estado de deterioro, extremadamente delgado, el torso desnudo con un paño tapando las partes íntimas, los cabellos largos y desprolijos indican-

do que hace tiempo que está allí. En efecto, la representación de la víctima remite a la crucifixión de Cristo, y a los detalles ya señalados hay que agregar que la víctima aparece cabizbaja, siendo su cara no visible. El dibujo refuerza la condición de víctima con la estilización de su figura y los trazos que borran fronteras precisas. Si en la crucifixión de Cristo está María al pie de la cruz, en este caso en su lugar se observa, parado a un costado, a un hombre de mediana edad, encorvado, con anteojos y cara de tristeza, representando a un empleado burocrático que le lee al condenado la notificación una carta que le había llegado: "No, no es el indulto, dice: ¡Felices Fiestas!!"⁶¹. Este texto le informaba al lector que esa víctima no está muerta, sin él, éste hubiese podido contemplar esta posibilidad así como lo asociaba a la iconografía cristiana.

La diferencia con el chiste de Fontanarrosa es que éste expresaba la pérdida de esperanza a la vez que confirmaba y reconocía como real y terrible algo que hasta entonces estaba en otro registro, ya sea en el de la inverosimilitud o en el de la tolerancia; en este último caso, ya no había engaño. La estética ficcional del primer chiste contribuía a mantener cierta distancia en la aprehensión del hecho real, en cambio, la

61. HUM® N° 8, enero 1979, p. 8.



HUM® N° 8, enero 1979, p. 8- Fati.

estética realista del segundo, al contrario, lo acercaba y precisaba. También contribuía a ello la forma en que en cada caso se representaba a la víctima. Fontanarrosa, como muchos de los humoristas ya citados, creaban una imagen estetizada de la muerte y el dolor, los cuerpos no estaban arruinados, descompuestos, desfigurados, es decir, no cargaban con las

marcas del poder. Fati había optado⁶² por lograr que el espectador vea el dolor y generar en él cierta empatía, aunque para ello no prescindía totalmente del recurso de lo bello como solución plástica. La fórmula cristiana y la belleza le permiten a Fati generar un sentimiento de piedad que habilita en el espectador que observa el dolor ajeno, una empatía con el acontecimiento que tiene lugar con la garantía de que no tiene un placer perverso. Y es el sentimiento de piedad el que permite dejar de tener miedo, reconociendo el carácter ficcional o abstracto de las representaciones y su relación metafórica con lo real. Es el humor gráfico en este caso el que a través de la ficción humorística de la violencia y el dolor permite evacuar los miedos y las pesadillas a la vez que activa la sensibilidad de una sociedad que comenzaba a fastidiarse y cansarse de las justificaciones oficiales sobre la permanencia de tal estado de violencia.

En la mayoría de las representaciones de las víctimas —entre los cuales no se encuentra el chiste de Fati antes citado—, éstas no mostraban importantes diferencias con la figura del verdugo, salvo porque éste usaba una capucha. En los chistes grá-

62. Cabe señalar que no fue el único humorista de HUM® en lograr esto, algunas representaciones de Alfredo Grondona White están en este mismo registro.

ficos estaban ausentes las referencias a cuestiones político-partidarias, ideológicas, religiosas, raciales o sociales así como también se mostraban exentos de una lectura a priori entre “buenos” y “malos”. Víctimas y victimarios eran representados como hombres que hacían cosas de hombres – entre las cuales se incluye matarse entre sí y como éstos lo habían dispuesto: es decir, se trataba de cuestiones políticas, entendidas éstas ampliamente como *res pública*. Esta humanización de las víctimas a través de estos chistes contrastaba con la deshumanización que hicieron de ellas las Fuerzas Armadas argentinas al concebir al enemigo subversivo como absoluto y así carente de humanidad y nacionalidad⁶³. Al calificar oficialmente como *no-argentinos* a los “subversivos” se los consideraba como carentes de derechos tanto políticos como civiles y humanos. De este modo, los militares invocaban una “guerra sucia” que partía de una lógica “amigo-enemigo” que colocaba al enemigo fuera del ámbito del derecho nacio-

63. En reiteradas ocasiones los militares mencionaron la posibilidad de reconocer al subversivo por el hecho de que estaba desprovisto de cualidades humanas, y explicitaron su condición de *no-persona*. El general Ramón Camps en una entrevista explicó “Aquí libramos una guerra (...) No desaparecieron personas sino subversivos” (*La Semana*, N° 368, 22 de diciembre 1983).

nal y de los principios humanitarios⁶⁴. De este modo, negándoles discursivamente a los “subversivos” su condición humana y de sujetos de derecho, se pretendía justificar ante la sociedad la violación sistemática a todos los derechos de las personas calificadas por el régimen militar de subversivas: desde las detenciones arbitrarias cotidianas hasta la desaparición forzada y posterior exterminio. A esta operación discursiva e ideológica se sumaron los principales medios de comunicación que naturalizaron este carácter no humano de los “subversivos”. Esta humanización de las víctimas llevada a cabo en las representaciones humorísticas se distancia de las representaciones que de ellas llevó a cabo la dictadura militar y se acerca a la realizada al principio por los organismos de derechos humanos⁶⁵. En todo caso, hay una

64. Sigal, S. e I. Santi: “Régimen estatal de desaparición” en Isidoro Cheresky y Jacques Chonchol, *Crisis y transformación de los regímenes autoritarios*, Buenos Aires, Eudeba, 1995.

65. A medida que avanzó la transición a la democracia y las Madres de Plaza de Mayo fueron encabezando la defensa de los derechos humanos y las demandas de verdad y justicia, se produjo un desplazamiento hacia una solidaridad expresada en términos de vínculos primarios más que en términos de vínculos “humanos” y “ciudadanos” (Véase: Funes, Patricia:

despolitización de las mismas al optar por no recordar su militancia, su filiación partidaria y/o a una organización guerrillera.

En octubre de 1979, HUM® publicó un chiste de Maicas que muestra una guillotina y la cabeza del degollado –con los ojos abiertos como huevos fritos y mordiéndose la lengua– rodar cuesta abajo, mientras el verdugo que acaba de llevar a cabo la ejecución, le grita: “Espere..! No se vaya que llegó el indulto..!”. En el fondo del dibujo, se ve una sombra negra representando al funcionario que había llegado (tarde) con el perdón oficial⁶⁶. El momento de publicación de este chiste –a diferencia del de Fati ya comentado, que también aludía al indulto– coincidía con la liberación del periodista Jacobo Timerman. El chiste representaba el desenlace de este caso pero en sentido contrario. Timerman fue liberado con vida por orden oficial; en cambio, en el chiste, esa orden llegaba tarde, una vez que la guillotina ya había sido aplicada. El caso de Timerman fue uno de los únicos dos casos de *habeas corpus* en



HUM® N° 21, octubre 1979, p. 75-Maicas.

que la Corte Suprema falló positivamente y a favor de otorgarle la libertad a un preso a disposición del PEN entre 1976 y 1981⁶⁷.

¿Por qué representar entonces, una situación opuesta a la realidad? Una lectura posible es que buscaba insinuar precisamente el carácter de excepción ya que en otros casos similares, una vez otorgada la libertad –en el chiste, el indulto– y oficialmente concretada, esas personas no aparecían con vida. Otra interpretación podía ser que el chiste representaba de manera satírica el delgado límite que existía entre la vida y la muerte. O simbólicamente, que Ti-

“Nunca Más. Memorias de las dictaduras en América Latina. Acerca de las Comisiones de Verdad en el Cono Sur” en Groppo Bruno y Patricia Flier: *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*, La Plata, Al Margen, 2001).

66. HUM® N° 21, octubre 1979, p. 75.

67. Véase: CONADEP, *Op.cit.*, pp. 400-404.

merman estaba muerto más allá de haber sido liberado con vida, de hecho había sido ferozmente torturado, despojado de su carácter de ciudadano argentino y muchos ex colegas abiertamente desconocieron y deslegitimaron las denuncias contra la dictadura que Timerman hizo públicas una vez liberado.

Después de la visita al país de la CIDH, las Fuerzas Armadas procuraron acelerar los tiempos con vistas a la constitución de un nuevo orden político en el marco del PRN. Con casi cuatro años de demora la Junta Militar publicó en diciembre de 1979 las “Bases Políticas de las Fuerzas Armadas para el Proceso de Reorganización Nacional”, documento que presentaba la propuesta política de las Fuerzas Armadas. Siguiendo sus lineamientos, el año 1980 encontraría al PRN convocando a los dirigentes político-partidarios con vistas a establecer una “solución pactada” que diera lugar a una convergencia cívico-militar. Por su parte, HUM® había terminado el año anterior publicando por primera vez en su portada una caricatura del presidente de facto Jorge R. Videla. Si bien, Andrés Cascioli fue citado a Casa de Gobierno por la caricatura, HUM® pudo seguir publicándose y, de hecho, la caricatura generó la adhesión de nuevos lectores, dando lugar a un proceso de consolidación que se extendió a lo largo de 1980.

— VI —

Reflexiones finales

En este trabajo se han analizado una serie de representaciones en torno al proyecto *destrutivo* del PRN publicadas en la revista HUM® entre junio de 1978 y marzo de 1983. Si bien éstas no fueron abundantes, se publicaron con cierta asiduidad en el período de surgimiento de la revista, esto es, entre junio de 1978 y diciembre de 1979 para luego ir disminuyendo hasta casi desaparecer.

Las representaciones del proyecto destructivo del PRN se desplegaron en HUM® bajo los dispositivos de la imagen, especialmente, la imagen humorística. En este sentido, los realizadores de HUM® optaron por dar cuenta de lo aún innombrable en un medio de comunicación masiva, dibujándolo y recurriendo al humor negro. Que las imágenes expresen el malestar que generaba por un lado, cierta inconformidad sobre cierta forma de narrar y definir la violencia que se vivía y por otro, cierta incompreensión de lo que acontecía y el sentimiento de que “algo”, aún sin nombre, estaba siendo ocultado y silenciado. Estos chistes no fueron denuncias a los responsables de esta política represiva y de las atrocidades cometidas, más bien funcionaron como llamadas de atención al lector. Los mismos no hacían refe-

rencias concretas y directas en cuanto a tiempo y espacio, a la vez que evitaban referirse a personalidades reconocidas o reconocibles públicamente, ya fueran civiles o militares; víctimas o victimarios. Estratégicamente el anonimato y el juego propuesto con las variables espacio-temporales permitían ampliar los límites de lo pensable e imaginable en algunos lectores a la vez que procuraban evitar la censura o cualquier otro tipo de represalia. De esta manera, presuponían un lector activo y ávido de lectura de las entrelíneas, capaz de registrar estos guiños y sentirse cómplice con el humorista en su contribución a la erosión del discurso dominante en torno a la “guerra antisubversiva” que las Fuerzas Armadas y los principales medios de comunicación ponían en circulación.

El recurso del humor gráfico permitió a la revista poner en circulación nuevos sentidos para hechos, situaciones y personajes conocidos, cotidianos en tanto eran las noticias que circulaban en aquellos días. De esta manera, sin llegar al repudio o a la crítica impugnadora, desde HUM® comienza un proceso de erosión y de puja con los discursos e imágenes oficiales y oficiosas. HUM® aparece así, disputando el sentido y socavando de manera tímida e incipiente los valores que la dictadura intentaba imponer como hegemónicos. Los cambios en el tiempo que sufrieron estas repre-

sentaciones precisamente dan cuenta del desplazamiento del sentido atribuido a tales hechos marcados por la violencia y la muerte. HUM® expresaba en estos chistes una incipiente migración del sentido con respecto al proyecto destructivo del PRN y enfrentaba a los militares en la disputa hegemónica, es decir, en la lucha por la imposición de visiones del mundo que a su vez, se transformaran en maneras de hacer las cosas. Si bien HUM® no denunciaba abiertamente estos hechos, tampoco se mostraba obsecuente ni quería ser cómplice. HUM® incentivaba a sus lectores a hacerse preguntas, aunque éstas quedaran circunscriptas al ámbito íntimo y privado, y a dudar de las “verdades” oficiales y oficiosas; a la vez que actuaba en el nivel de la sensibilidad social con respecto a los hechos de dolor y muertes violentas.

El recurso a la iconografía de los suplicios de la Edad Media y Temprana Modernidad y de la guillotina contribuyó a ofrecer nuevos horizontes de sentido para esa realidad que los militares llamaron “guerra antisubversiva” y que en sus aspectos más espantosos se empecinaron en silenciar, ocultar o tergiversar. Eran estrategias de resistencia que transmitían un discurso incipientemente contrahegemónico solapado con la finalidad de crear comunidades de sentido ocultas y subversivas –en tanto, procuraban alternar el orden procesista;

no rompían abruptamente con los sentidos dominantes. Esto se debía, por un lado, a las particularidades propias del género humorístico como es la ambigüedad y el uso de repertorios iconográficos familiares para no desafiar al lector. Por otro, a las decisiones artísticas de los realizadores desde el modo de trabajar con las formas antiguas de representación de los suplicios así como las distintas maneras de representar a las víctimas.

Ahora bien, cabe preguntarse a qué se debe estas modificaciones en las representaciones realizadas de las políticas represivas de la dictadura y por qué éstas tienden a desaparecer. Podría sugerirse varias hipótesis, por un lado, una suerte transacción que la revista hace implícitamente con el PRN a partir de la cual en 1980 deja de representar el proyecto *destrutivo* del PRN para pasar a criticar y desacralizar el proyecto *productivo-construtivo* en sentido político que aquel puso en marcha. Por otro lado, que la evolución en el modo de representación del proyecto destructivo del PRN haya llegado a un límite a partir del cual la imagen humorística dejó de ser considerada adecuada para su representación. Esta lectura parte de entender que en los años 1978 y 1979 era aún muy difícil encerrar en palabras o expresiones lo que estaba sucediendo en todas sus dimensiones. Y esta dificultad era aún más significativa si se

quería nombrar aquello aún innombrable⁶⁸ en un medio de comunicación masivo, como era HUM®. A medida que las versiones contrahegemónicas e impugnadoras de la “guerra antisubversiva” fueron develando públicamente aspectos silenciados y ocultos por aquella y los reclamos por la garantía de los derechos humanos fueron cobrando fuerza y legitimidad, las imágenes humorísticas parecieron encontrar un límite. En otras palabras, cuando lo innombrable comenzó a ser nombrado, cuando la “guerra antisubversiva” comenzó a ser pensada como “barbarie” y como terrorismo de Estado; cuando los condenados fueron concebidos como víctimas inocentes o por lo menos, que no merecían purgar sus culpas con su vida, la imagen humorística dejó de concebirse como justa. En HUM®, la palabra desplazó a la imagen o mejor dicho, a un tipo particular de imágenes,

68. En aquellos años muy pocas personas y grupos caracterizaban a la “lucha antisubversiva” como genocidio, masacre o terrorismo de Estado, una de ellas fue Rodolfo Walsh en su clandestina Carta Abierta de marzo de 1977; otro fue el periodista James Neilson desde las páginas de un diario de reducida circulación aunque con llegada a sectores empresariales y del mundo diplomático como era *The Buenos Aires Herald* (por ejemplo, así lo hizo en el editorial publicado el 4 de mayo de 1980).

para aludir al plan destructivo del PRN. Sin embargo, este fue un proceso lento y recién a principios de 1982 se menciona por primera vez explícitamente a los desaparecidos, lo hace el columnista de la revista, Jorge Sábato para referirse a los científicos desaparecidos de la Comisión Nacional de Energía Atómica a quien nombra por sus apellidos⁶⁹.



69. Sabato, Jorge: “El misterio atómico” en HUM® N° 74, enero 1982, pp. 50-51.