



REY
DESNUDO
REVISTA DE LIBROS

Comentario bibliográfico

Levín, Florencia: *Humor político en tiempos de represión. Clarín, 1973-1983, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013.*

Julián Delgado

Universidad de Buenos Aires/EHES

julian_d7@hotmail.com

Una imagen vale más que mil palabras, sugiere el dicho popular. Y aunque la sentencia no siempre se revela cierta, es posible admitir que las imágenes suelen poseer una especial capacidad de síntesis. En *Humor político en tiempos de represión* Florencia Levín elige un objeto de estudio original e intrigante: las viñetas de humor político publicadas por el diario *Clarín* entre 1973 y 1983. El ambicioso objetivo es intentar reconstruir a través de estos pequeños cuadros los procesos colectivos de subjetivación de la experiencia histórica. ¿“Cómo fue que el crimen de la desaparición forzada fue posible para sus contemporáneos que nos lo legaron en herencia”?, se pregunta la autora en la “Introducción” (p. 16). La investigación sobre el pasado reciente argentino aparece así como una (imperiosa) tarea del presente, un esfuerzo por “reconstruir el entramado en el que fue posible el crimen que nos determina como sujeto colectivo” (p. 15).

A partir de la “nacionalización” de la sección de humor del diario *Clarín*, el 7 de marzo de 1973, las caricaturas (*cartoons*) y las tiras cómicas de los dibujantes argentinos se integraron a la cotidianidad de la sociedad argentina, aportando una lectura singular sobre los eventos y proce-

sos históricos centrales del momento. Partiendo de un exhaustivo relevamiento, el estudio de Levín ofrece un análisis de las distintas modalidades, estrategias y contenidos de ese humor gráfico que, “a pesar de ofrecer una perspectiva oblicua, distorsionada y constitutivamente ambigua, posee la ventaja de la minucia cotidiana de la materia prima” (p. 299) y permite indagar aquel agitado tiempo histórico desde su “contratapa”. La hipótesis principal es que las viñetas “fueron tanto espejo de los procesos colectivos de construcción de sentidos sociales como también participantes activas en la construcción y difusión de esos significados” (p. 299). En ella radican tanto la mayor fuerza como la mayor debilidad de *Humor político en tiempos de represión*. Porque los resultados confirman al espacio de humor, por lo general subestimado y considerado pasivo, como un verdadero laboratorio en el cual los humoristas (y a través de ellos su tan difuso como potencialmente poderoso universo de lectores) intervinieron, interpretaron y resignificaron la realidad social en su transcurrir diario. Sin embargo, acaso resulte demasiado arriesgado desprender de esta constatación conclusiones generales sobre los complejos procesos a través de los cuáles la sociedad argentina aprendió a (con)vivir con el horror desaparecedor.

El libro se estructura en seis capítulos que mantienen un orden cronológico, más una introducción y una conclusión. Si se sigue la invitación de la autora, la lectura comienza por una cuantiosa selección de viñetas ubicadas al final de cada capítulo. La propuesta apunta a “ser respetuosa de la ‘dignidad histórica’ de las imágenes y de sus sentidos originales” (p. 29). Luego, cada apartado comienza con un breve pero necesario relato histórico contextual que abre paso a un análisis de los temas y problemas fundamentales planteados por el humor gráfico en cada etapa — la vuelta de la democracia y la tercera presidencia de Perón, la caída del gobierno democrático, la última dictadura militar, la Guerra de Malvinas y el proceso transicional de 1982-1983. Si la periodización histórica es necesaria en términos expositivos, la mayor riqueza del trabajo se encuentra no obstante en su visión de conjunto sobre el humor político en el diario *Clarín*. Es que, como la propia autora advierte, por detrás del análisis coyuntural de cada apartado es posible identificar una serie de perspectivas y preocupaciones comunes que atañen tanto al humor gráfico entendido como un objeto de estudio en sí como a la investigación sobre la historia reciente.

El principal desafío de Levín consiste en reconstruir los sentidos cómicos y políticos de esas

huellas del pasado. Sentidos que son siempre coyunturales pero que al mismo tiempo responden a configuraciones discursivas e ideológicas de más largo aliento. El suyo es un “estudio a lo largo del tiempo de una enorme cantidad de pequeñísimos y complejos actos de significación, constitutivamente polisémicos y cuyos efectos están sobredeterminados” (p. 303). Ello supone comprender el humor gráfico como un tipo particular de discurso social que combina la palabra escrita con el dibujo. Para recuperar la semántica de cada cuadro no sólo basta con vincularlo a un episodio, ni con explicar lo que las palabras dicen, sino que es preciso atender a cada uno de los elementos presentes en busca de un *efecto humorístico* que siempre “propone deliberadamente más sentidos de los que literalmente enuncia” y “adviene como producto de una ruptura de sentido que instala de modo sorpresivo un orden inesperado” (p. 21).

Se torna imperioso pues intentar delimitar los marcos de un objeto de estudio por definición difuso y esquivo. De ello se ocupa el primer capítulo que, bajo el título “Humor y politización”, examina el surgimiento del espacio humorístico en el contexto de la “primavera camporista” y el retorno de Juan Domingo Perón al país y a la presidencia. El 7 de marzo de 1973 el diario *Clarín*, por entonces el matutino de mayor circulación nacional (sólo superado por la edición vespertina de *La Razón*), estrenó una nueva contratapa de humor con preeminencia de autores argentinos. Se trataba de la auto-apodada “patota”: Caloi, Bróccoli, Crist y Fontanarrosa, un grupo de amigos con vínculos de trabajo pero por sobre todo con “una serie de ideas y valores políticos e ideológicos comprometidos de modo amplio con la izquierda peronista” (p. 36). Con su incorporación se terminaba de plasmar una transformación que había comenzado poco tiempo antes, cuando en marzo de 1972 el diario había contratado como dibujante editorialista al reconocido humorista Landrú (Juan Carlos Colombres). En contraste con la “patota”, Landrú mantenía una línea temática, estética e ideológica netamente conservadora. Pero a diferencia de Dobal —el primer dibujante argentino en incorporarse a *Clarín*, en 1958—, su humor irónico y mordaz no excluía a ningún sector político. Así, su aporte resultaría fundamental para el cambio sustancial acaecido: de los mensajes descontextualizados y estandarizados de las tiras extranjeras se pasó a un tipo de mensaje que no sólo ofrecía “una reinterpretación en clave humorística de las noticias informadas sino también una mirada del mundo relativamente autónoma” (p. 32).

La resignificación del espacio humorístico supuso además la de la figura del autor, en su re-

lación con los lectores y con la línea editorial del diario. En efecto, la especificidad de los humoristas gráficos estaba en su forma de operar en la realidad a través de una escena imaginaria, produciendo sentidos y comentarios singulares sobre los procesos sociales y tensionando, al menos en ciertas ocasiones, la postura oficial del medio de comunicación del que participaban. La nueva contratapa hacía su aparición en el contexto de profunda politización y movilización popular generado por el final de la dictadura militar y el inminente regreso del líder político por largo tiempo exiliado. El estudio de Levín enseña cómo mientras las páginas centrales de *Clarín* se mantenían en una total indiferencia (por entonces el periódico cultivaba una defensa extrema del desarrollismo económico y se postulaba como un espacio de opinión ajeno a los asuntos políticos), “los espacios de humor del diario revelaron a los lectores (...) imágenes del clima de efervescencia y se ofrecieron asimismo como espacios de crítica y reflexión sobre la política y su esencia” (p. 52).

Esta “prolífica polifonía” inicial se vería no obstante rápidamente coartada. Así lo demuestra el segundo capítulo, que se concentra en el creciente clima represivo y violento que conduciría al “Último acto” del gobierno democrático. En largos pasajes, Levín reconstruye las sagaces intervenciones de Landrú que, en consonancia con la línea editorial del diario, contribuyeron a construir una imagen de la democracia como una herramienta incapaz de solucionar los problemas centrales del momento. Frente a la posición hegemónica del dibujante editorialista del diario, el relevamiento de las fuentes muestra a los demás humoristas en un notable silencio —apenas interrumpido por algunas viñetas dispersas de Crist y Fontanarrosa en las que se insinuaba una visión crítica sobre el inminente golpe de Estado—.

El mutismo de los dibujantes de la contratapa se proyecta entonces como una de las grandes incógnitas del trabajo, particularmente en tanto parece poner en entredicho la creciente insistencia de Levín en descubrir los espacios en donde el humor (y a través suyo la sociedad) “susurraba sentidos que violentaban y desafiaban la orientación oficial del diario” (p. 94). Esto se hace evidente en los siguientes dos capítulos, dedicados a estudiar el espacio de las viñetas durante la dictadura militar —desde sus comienzos hasta el estallido de la guerra de Malvinas—. El primero de ellos, “El humor reprimido”, se ocupa de las vinculaciones entre el humor gráfico y la dimensión político-institucional del régimen castrense y comprueba la profundización de tendencias previas:

al tiempo que terminaban de transformar el contenido, volviéndolo más costumbrista, los humoristas asumieron estrategias aún más cautelosas. “Las representaciones políticas se retiraron prudentemente, los sentidos se volvieron evasivos, ambiguos, inestables” (p. 107) y el humor político como tal, concluye la autora, ocupó un espacio sumamente limitado.

Una vez más fue Landrú quien, dadas sus inclinaciones ideológicas, pudo incluir en su humor comentarios abiertamente políticos. Pocas dudas restan a esta altura de que este dibujante, capaz de declarar que “el chiste es sano” (p. 115) en el marco de una dictadura dispuesta a realizar una operación de “cirugía mayor” sobre la sociedad argentina, es el personaje central del libro. En ese sentido, Levín no duda en señalar sus aportes a la construcción de una continuidad y una normalidad —que fue también la de un olvido y un borramiento— favorables al gobierno de facto, sin dejar de remarcar por ello las distintas formas en que “la realidad política desbordó su trabajo contaminando la pretendida neutralidad de su obra” (p. 109). En contraste, las posibilidades enunciativas de los demás historietistas, quizás más dispuestos a expresar un disenso, se revelan netamente reducidas. Quizás por ello llame tanto la atención la forma en que la autora se obstina en hallar evidencias de lo que denomina “contradiscursos en la trastienda”. A pesar de que su estudio revela una notable pasividad por parte de los humoristas, Levín insiste en que “pese a todo, existieron resquicios por los cuales se colaron sentidos cuando menos autónomos, no sujetos al discurso vertical del poder” ni al “corsé institucional del diario *Clarín*” (p. 107). En consecuencia, el libro termina por incluir una larga serie de argumentaciones matizadas, que se alejan de la interpretación de los datos recopilados y se acercan peligrosamente a la justificación. Baste con un ejemplo entre varios posibles: “luego de un mutismo político absoluto [durante el primer momento de la dictadura], es posible advertir en sus obras *algunas* reflexiones, cuestionamientos o críticas al gobierno que, aunque realizadas en un *registro indirecto* y en un *tono cauteloso*, lograron exhibir *algunas ráfagas* de oposición” (p. 134, el subrayado es mío).

Así, a través de formulaciones retóricas, la autora parece por momentos rehusarse a debatir aquello que su investigación ilumina. Por más que se insista en subrayar los pequeños espacios de oposición y rebeldía, el cuadro que se presenta es el de un silencio atronador. Lo cual, antes que motivar una condena para los historietistas o sus lectores, manifiesta la pasmosa efectividad del aparato militar y simbólico del terrorismo de Estado. En ese sentido un apartado que debería ser

clave como el de la censura dictatorial ocupa apenas tres páginas del libro. Es una paradoja: el análisis de la “zona más gris” se reduce al mínimo y se pierde de vista así un espacio cargado de ambigüedad que pareciera ser especialmente rico para pensar las tensiones entre lo decible y lo indecible y entre lo dicho explícitamente y aquello que emerge a pesar de las intenciones del autor.

Más atractiva resulta en cambio la aproximación que Levín propone en el capítulo cuarto, “Sobre el miedo y el terror”, para pensar la cara más sangrienta del terrorismo de Estado. Se estudian allí las “modalidades de construcción social sobre el terror clandestino” (p. 28) bajo la hipótesis de que las imágenes tuvieron “un destello particular que devolvió en sentido más o menos literal, más o menos metafórico, representaciones de la escena real” (p. 173). Desde esta perspectiva, el humor político aparece como una expresión de una actitud ambivalente que fue al mismo tiempo acomodación y estrategia de supervivencia: si por un lado visibilizó el fenómeno del terror por otro lado “quedó atrapado en la lógica de exhibición y ocultamiento” (p.169).

Se vislumbra entonces una definición más amplia del humor gráfico, que es a la vez un discurso capaz de mencionar y cuestionar aquello que se sale de lo ordinario y lo permitido y un mecanismo a través del cual esa excepcionalidad es aprehendida y normalizada tanto por los historietistas como por sus lectores. Si rara vez “el remate del chiste no supone una ruptura temática” (p. 193) o de sentido es justamente porque esa ruptura es la base de su comicidad. De forma problemática, ella es también la base de su efecto paradójico. Y es precisamente esa ambigüedad entre desnaturalización y naturalización la que convierte al humor en una fuente inagotable para estudiar las potencialidades y los límites de la subjetivación social. En ese sentido, Levín acierta cuando elige no rastrear en su objeto las denuncias explícitas e interpelar en cambio las formas en que el humor participó “de modo ambiguo y contradictorio en el proceso de semantización social” (p. 175).

Sin embargo, esta misma forma de comprender el humor viene a poner en cuestión el potencial explicativo del recorte elegido por la autora. Es que el “humor político”, entendido como “aquel que se construye a partir del comentario o la contextualización que reconoce su origen en los datos del mundo sociopolítico de la Argentina de entonces” (p. 25) aparece, en última instan-

cia, como una fuente limitada para acceder a las representaciones socialmente construidas de una realidad de las que los historietistas fueron —por cierto— intérpretes antes que meros enunciadores. No se trata de discutir la importancia del silencio que Levín descubre como fuente histórica. Por el contrario, se podría criticar la falta de una mayor problematización de aquella zona enmudecida. Pero asimismo permanece el interrogante sobre la politicidad de aquellas otras viñetas que no se referían directamente a la coyuntura política.

En cualquier caso, el estudio del humor gráfico durante aquellos años no deja de erigirse como una prueba del tremendo grado de violencia (física y simbólica) del gobierno militar. A través de sus páginas, el libro de Levín habla de una sociedad que eligió el silencio a la muerte. Una sociedad que aprendió a “adaptarse”, como aclara la autora, “con toda la ambivalencia del término” (p.170). Es por eso que cuando, luego de años de inmovilidad y de “apariciones fugaces, dispersas en el caudal de viñetas publicadas a diario” (p.183), las historietas vuelvan a proponerse como un comentario sobre la coyuntura política, acusarán los efectos producidos por años de represión y censura.

Esto queda a la vista en los dos segmentos finales, que reconstruyen los posicionamientos del espacio humorístico de *Clarín* frente a dos momentos puntuales. En el quinto capítulo, se propone un análisis sistemático del humor durante el transcurso la guerra de Malvinas. A diferencia de lo sucedido en otras ocasiones, el conflicto bélico habilitó por primera vez una coincidencia casi total entre la óptica del humor político de la contratapa y la línea editorial del diario: para ambos la “causa justa” de la nación contra el “imperialismo” condujo a la construcción de un discurso triunfalista y justificatorio que fue el mejor respaldo para los intereses de la cúpula militar. En una tónica similar, el sexto capítulo sobre “El humor en tránsito”, da cuenta de un espacio de humor gráfico que tendió a integrarse con menos tensiones a la inmensa marea de discursos sobre la experiencia reciente y las nuevas expectativas que recorrieron el período de la transición a la democracia. Era el tiempo de “un humor más explícito y literal, principista y verborrágico que se expresó en el medio de un vendaval de palabras políticas y sobre la política” (p. 259). La reconstrucción de sus más significativas viñetas termina por erigirlo en un ajustado retrato de aquella sociedad obligada a resignificar la democracia y reconstruir el mundo de lo político luego de un largo período de sumisión a un poder criminal.

En las “Reflexiones finales”, Levín escribe: “aun cuando el acto humorístico supone por naturaleza un acto de subversión (se trata de la ruptura de un orden y el consecuente advenimiento de nuevos e inesperados significados), no todos los actos humorísticos vehiculizados por la publicación de las viñetas en *Clarín* tuvieron la misma potencia subversiva”. Su investigación releva las diversas formas en que el humor tensionó e incluso contrarió los discursos hegemónicos. Pero registra también los profusos caminos por los que las historietas contribuyeron en la construcción del consenso.

Desde la contratapa, la propuesta humorística representó la posibilidad de hacer frente — aunque fuera de manera ínfima y pasajera— a los discursos hegemónicos que inundaban las páginas principales de *Clarín*. Se trató de una apuesta sin dudas arriesgada en tiempos de “un poder terrorista que devino estatal y para el cual todos los actos de sentido eran considerados una amenaza al orden vigente” (p. 18). Sin embargo, el humor gráfico también fue uno de los sutiles mecanismos a través de los cuáles la sociedad terminó por aceptar, simbólica y materialmente, la realidad que se le imponía. Un elemento no menor en la consolidación para la nueva etapa histórica neoliberal que la dictadura militar había venido a inaugurar. Desde este punto de vista el humor fue también, en palabras de la autora, un canal para la “consagración de la fragmentación del vínculo social y de la experiencia de lo colectivo” (p. 307).

En su representación de la dialéctica entre resistencia e integración se juega entonces la potencia del mundo de las viñetas para explicar los complejos procesos de subjetivación social de la experiencia histórica. Sería exagerado, por supuesto, pretender comprender plenamente esos procesos a través de un objeto tan ínfimo y efímero. Paradójicamente, el estudio de Levín se limita por momentos a la descripción y sugiere más de lo que termina por exponer. Si el trabajo de relevamiento, descripción y reconstrucción de sentidos realizado resulta sumamente valioso, se echa de menos una mayor problematización del objeto. Pues es en definitiva a partir de este tipo de ejercicio —más incierto quizás, pero también más profundo— que la investigación sobre el humor político en el pasado reciente argentino justifica su carácter urgente, imperioso y actual.