

Bromeando sobre las ruinas: el fin de la Guerra de Vietnam en tres revistas satíricas iberoamericanas (1972-1973)

Gandolfo, Amadeo

Amadeo Gandolfo snark84@gmail.com
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Historia & Guerra

Universidad de Buenos Aires, Argentina
ISSN-e: 2796-8650
Periodicidad: Semestral
núm. 3, 2023
historiayguerra@gehigue.ar

Recepción: 28 Abril 2022
Aprobación: 07 Julio 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/678/6783703014/>

DOI: <https://doi.org/10.34096/hyg.n3.11365>

Resumen: En enero de 1973 los gobiernos de los Estados Unidos, Vietnam del Norte y Vietnam del Sur firmaron los acuerdos de paz de París. Este evento significó un parteaguas tanto para la política internacional como para la política doméstica de Estados Unidos. Pero también implicó un punto de quiebre cultural. En este artículo me concentraré en tres revistas de humor satírico que representaron y se rieron de la derrota estadounidense y del fin de una guerra que, a esa altura, parecía un elemento inmutable del paisaje político internacional: *Satiricón* (Argentina), *O Pasquim* (Brasil) y *Hermano Lobo* (España). Estas eran las publicaciones satíricas más importantes en cada uno de sus países en el momento de la firma de los acuerdos de paz, y se hicieron eco de los mismos de manera acorde.

Palabras clave: Humor gráfico, Vietnam, Redes culturales, Iberoamérica, década de 1970.

Abstract: In January 1973, the United States, North Vietnam and South Vietnam governments signed the Paris Peace Accords. This was a watershed moment for international and the USA's domestic policy. But it also implied a cultural breaking point. This essay focus on three satirical humour magazines which represented and laughed at the American defeat and the end of a war that, up to that point, seemed an immutable element of the international political landscape: *Satiricón* (Argentina), *O Pasquim* (Brazil) and *Hermano Lobo* (Spain). These were the most important satirical magazines in each of the countries at the moment of the signature of the peace accords, and they adequately echoed them..

Keywords: Graphic humour, Vietnam, Cultural networks, Iberoamerica, 1970s.

Introducción

En 1974 Francis Ford Coppola acometió la empresa más grande de su vida: filmar un guion de John Milius titulado *Apocalypse Now*. Basado libremente en el libro *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, contaba la historia de un soldado enviado a lo más profundo de la Guerra de Vietnam para asesinar al Coronel Kurtz, un rebelde con su ejército personal. Al iniciar la filmación Coppola declaraba que “La jungla se verá psicodélica, azules, amarillos y verdes fluorescentes... Quiero decir, la Guerra es esencialmente una exportación de Los Ángeles, como el acid

rock” (Biskind, 1998).^[1] En 1977, luego de un año de filmación en Filipinas, Coppola parecía rendido: “teníamos acceso a demasiado dinero, demasiado equipamiento, y poco a poco nos volvimos locos” (Biskind, 1998). La parábola de la filmación de *Apocalypse Now*, sus demoras, su presupuesto fuera de control, su filmación riesgosa, su explotación de los trabajadores locales, e incluso su uso de cadáveres reales invitan a ser leídos como una metáfora para el involucramiento de los Estados Unidos en Vietnam.

Apocalypse Now es solo una de las representaciones más conocidas de Vietnam en la cultura estadounidense. Los comics también tienen las propias: The Punisher, el vigilante sediento de sangre de *Marvel* encuentra allí su génesis, cifrado como el lugar de nacimiento de su deseo de guerra perpetuo, luego exteriorizado en el hampa. *Marvel* también publicó *The Nam* (1986-1993), un comic que contaba los eventos de la guerra desde la perspectiva de los soldados en el frente, con una fuerte posición antibelicista. Más cerca de casa, Boogie el Aceitoso, de Roberto Fontanarrosa, también es un veterano de Vietnam, y de ahí evolucionó a un asesino a sueldo de sangre fría.

Como menciona Andrew Martin en su libro *Receptions of War: Vietnam in American Culture*:

[...] la Guerra de Vietnam constituye lo que Michel Foucault llamaría “un nodo dentro de una red de discursos”, el lugar de una lucha sobre la memoria popular y el significado cultural. Es en este sentido que podemos decir que la Guerra de Vietnam nunca fue un evento puntual o singular, de igual modo como nunca fue confinada a un solo modo de representación. (Martin, 1994: 4).

Esta perdurabilidad, cuyas consecuencias se vivenciaron en el campo cultural, contrasta enormemente con las marcas en el país en donde se lidió la contienda. Esta fue ocluida durante mucho tiempo de las visiones occidentales, que olvidaron al país asiático apenas terminó la contienda y solo narraron el sufrimiento de los soldados americanos y su crisis de consciencia.

En 1979, Gabriel García Márquez viajó a Vietnam. En sus crónicas destacaba la destrucción:

Los vietnamitas no habían tenido tiempo ni siquiera para barrer la casa. Los aeropuertos civiles estaban llenos de escombros de aviones de combate y helicópteros artillados, de los que usaban los yanquis para arrasarse las aldeas inermes, y toda clase de chatarra de máquinas de muerte abandonadas en la estampida final. Desde las carreteras desiertas se veían las cenizas de las bombas por todas partes. Un viaje de 50 kilómetros en automóvil, que bien podía durar hasta 4 horas, seguía siendo una aventura de guerra.^[2]

Estas palabras aparecían en *Alternativa*, la revista que García Márquez, junto con otros intelectuales y periodistas colombianos, había fundado en 1974 con la intención de que se convirtiera en una *Life* de izquierda, un magazine de investigaciones profundas y plumas punzantes que propusiese una salida abiertamente socialista tanto para Colombia como para América Latina. La Guerra de Vietnam tuvo una pregnancia enorme en la izquierda latinoamericana, resumida en la frase del Che Guevara “Crear Dos, Tres, Muchos Vietnam”, el título de su “Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental” de 1967, un texto en el que convocaba al entonces llamado “Tercer Mundo” a resistir al imperialismo en todas sus formas. El Che llegó a Bolivia ese mismo año para

el trágico tramo final de su lucha revolucionaria. Latinoamérica vivía una época que cifraba sus esperanzas en la guerra de guerrillas y en la acción política armada. Como describe Claudia Gilman en su libro clave sobre el rol de los intelectuales de la década de 1960:

La agenda política e intelectual resultante proponía el repudio de toda potencia colonial y postuló un antiimperialismo que, sin renunciar a la idea de soberanía y liberación nacionales, convivió con la expectativa de que la revolución mundial se había puesto en marcha. Se consolidó además la convicción de que la Historia cambiaba de escenario y que habría de transcurrir, de allí en más, en el Tercer Mundo (Gilman, 2012: 46).^[3]

A pesar de estas esperanzas, en 1979, cuando escribía García Márquez, Vietnam ya era un contraejemplo doloroso de lo perdido para un continente que estaba casi por completo en manos de dictaduras militares que hacían de la tortura, el asesinato y la censura sus herramientas diletas.

El objetivo de este trabajo es analizar los dibujos aparecidos entre finales de 1972 y principios de 1973 en tres revistas de sátira y humor gráfico de Argentina (*Satiricón*), Brasil (*O Pasquim*) y España (*Hermano Lobo*) que trataron sobre el final de la Guerra de Vietnam. Estas representaciones forman parte de este enorme mosaico cultural urdido a partir del evento.

El humor gráfico ha ocupado un lugar ambiguo en la conceptualización historiográfica. Por un lado, constituye una fuente digna de atención por algunas de sus características: periodicidad, seguimiento de los acontecimientos de la política, construcción de tipos sociales. Pero su particular mezcla de imagen y texto, su carácter de construcción estética que pone en primera plana su propia codificación, su intención cómica y su complicada relación con la sátira, el pastiche y la intertextualidad plantean importantes cuestiones acerca de la intencionalidad, los autores sociales y la autoría. A menudo el humor gráfico y la caricatura han sido empleados como material ilustrativo de otras investigaciones, antes de ser considerado un objeto válido en sí mismo.

Oscar Steimberg trató este asunto en un texto donde brindó la definición del humor gráfico como discurso sobre discursos “constituido como registro y espacio de transformación y transposición de signos y marcas discursivas circunscriptos en todos los espacios del intercambio social. Esos signos y marcas pueden provenir de la oralidad, la gestualidad o la escritura o haber sido articulados ya en otros géneros o soportes mediáticos” (Steimberg, 2001: 110). Esto quiere decir que el humor gráfico, por su profusión y frecuencia, se convierte en un metadiscurso que capta otros elementos que se encuentran en el ambiente y los transforma a su particular código.

En cierto modo, esta es la posición adoptada también por Jane Chapman, Anna Hoyles, Andrew Kerr y Adam Sherif en su libro *Comics and the World Wars*. En el mismo, delinean una postura en la cual se preguntan por la posibilidad de la historieta como fuente histórica. A través del uso del concepto de trazo de Derrida los autores indican que cualquier obra artística (y por lo tanto las historietas) son mediados por la presencia del sujeto que narra y que:

Toda escritura coherente y narrativa [...] ya sea que se refiera al presente o al pasado o de hecho construya una narrativa deliberada se encuentra mediada por el sujeto y por una locación subjetiva distintiva e inescapable y, por lo tanto, como el autor,

está sujeta a influencias externas y condiciones. Estas influencias pueden ser obvias o permanecer impenetrablemente ocultas. (Chapman et al., 2015: 21).

Me hago eco, entonces, de la posición de Steimberg que concibe el humor gráfico como discurso sobre discursos, y también de aquella que indica que algo de lo social se transparenta en esos dibujos. Pero tampoco se puede obviar que son una creación artística cuyo significado debe ser desempacado y no supuesto.

Un insumo teórico adicional, que complejiza pero también explica algunas de las coordenadas específicas del humor gráfico iberoamericano, son las teorías generales sobre el humor. Siguiendo a Tomás Várnagy, podemos clasificar y simplificar las teorías sobre el humor en tres tradiciones: “la de la superioridad (hostilidad, agresión o menosprecio) [...]; la de la incongruencia (la risa como respuesta a algo fuera de lugar, ambivalencia, contraste o disociación) [...]; y la descarga (alivio, sublimación o liberación de la tensión nerviosa) [...]”. Las líneas divisorias no son rígidas” (Várnagy, 2021: 37). Es mi perspectiva que el humor gráfico iberoamericano, cuando trata sobre eventos acaecidos en Estados Unidos, adopta la postura del “outsider” que mira desde afuera con una mezcla de superioridad y descarga. Por un lado, estos chistes se benefician de un grado de *Schadenfreude* importante frente a la situación de Estados Unidos en Vietnam, por otro, también traslucen cierto alivio frente a las ambiciones imperiales truncas de la potencia del norte. Es esto, postulo, lo que diferencia al humor gráfico iberoamericano respecto de aquel producido en otras partes del mundo durante este mismo período y enfocado en este mismo fenómeno: una cuestión de óptica que también expresa el vínculo con poder diferencial que une a los Estados Unidos con estos países.

Tres revistas, tres países, tres situaciones históricas

Este trabajo se desprende de un proyecto de investigación más amplio que tiene como objetivo reconstruir una red de intercambios, transferencias y vínculos sociales, económicos y artísticos en el ámbito del humor gráfico iberoamericano. El proyecto parte de un diálogo con los estudios transnacionales y con la historia global. Implica observar las similitudes y sincronías, pero también las diferencias y particularidades entre las situaciones históricas de diversos países de Iberoamérica. Propone que hubo una extensa red de conexiones y contactos entre los humoristas gráficos iberoamericanos en el período 1950-1990. Que esta red se encontraba conectada por: a) vínculos personales, b) conexiones temáticas, c) similares estilos de dibujo, d) vínculos comerciales. En este trabajo me atenderé a los vínculos temáticos alrededor de un evento puntual, pero también podemos observar conexiones de época entre las revistas.

Al referirnos a Argentina, Brasil y España en primer lugar se puede señalar una similitud: en los años considerados se encontraban en el poder dictaduras fundamentalmente militares. Esa similitud, sin embargo, es una simplificación si no se contempla su origen y significación histórica en el contexto de las historias nacionales. En primer lugar, tenemos al franquismo, que contaba con más de 30 años, emergida de una Guerra Civil, de un extremo personalismo, con un apoyo muy fuerte de las Fuerzas Armadas y la Iglesia Católica. Era una dictadura de larga duración, fuertemente institucionalizada e inspirada en el fascismo europeo. Sin embargo, en esta etapa había iniciado un tibio aperturismo que correspondía con

lo que se conoce como “tardofranquismo” y que estaba vinculado a una etapa desarrollista que buscaba, además, limpiar la imagen de autoritarismo y atraso del país frente al mundo.

Los militares brasileños, por su parte, habían llegado al poder en 1964 al derrocar a João Goulart. La mayoría de la actividad política se encontraba proscrita, aunque no se suspendieron las elecciones parlamentarias, sino que se transformó el sistema político al bipartidismo: ARENA (Aliança Renovadora Nacional), que era el partido oficial del régimen, y el MDB (Movimento Democrático Brasileiro), el partido de oposición. Como otras dictaduras represivas del Cono Sur, su orientación pendulaba entre aquellos militares moderados que concebían una eventual salida política, y aquellos de la línea dura que consideraban que Brasil estaba pronto a caer bajo el poder del comunismo y que debían ser lo más autoritarios posibles. En los años que considero el gobierno se encontraba bajo la presidencia de Emílio Garrastazu Médici, del ala más intransigente del ejército. Durante su gobierno el ejecutivo de Brasil se volvió más autoritario y represivo, y se cometieron los actos de tortura más evidentes. Es en este marco que surgió la “imprensa alternativa”, un conjunto de revistas y diarios independientes y contestatarios que se encuadraron en la oposición al régimen.

Finalmente, la dictadura argentina, autodenominada “Revolución Argentina”, también había ilegalizado los partidos políticos, puesto la actividad sindical bajo estricta observación e implementado un programa de desarrollismo autoritario que incluía entre sus principios el congelamiento de los salarios obreros. Estas condiciones represivas se sumaban a la proscripción del Partido Peronista, el partido mayoritario del país, desde 1955. Si bien la enorme mayoría de sus cuadros dirigentes provenían de las Fuerzas Armadas, contaban con un grupo de colaboradores civiles de donde salieron, por ejemplo, los ministros de economía. Este régimen estaba llegando a su fin luego de varios años de desgaste de su poder político y de su rumbo económico. En 1969 y 1970 una serie de protestas y acciones armadas causaron la caída del primer hombre fuerte del régimen, Juan Carlos Onganía, que fue reemplazado primero por Rodolfo Levingston y luego por Alejandro Lanusse. El mismo régimen había convocado a elecciones para mayo de 1973, con una novedad importante: serían las primeras elecciones desde 1955 en las que se permitía participar al peronismo casi sin condicionamientos.

Con respecto al posicionamiento de estos gobiernos durante el conflicto de Vietnam, se puede percibir un sesgo pronorteamericano común, pero con un involucramiento en la guerra casi nulo. Los gobiernos de Onganía y Levingston realizaron gestos diplomáticos de apoyo a los Estados Unidos, pero nunca mandaron tropas o armamento al conflicto. Por su parte, el gobierno de Francisco Franco solo envió misiones con médicos españoles, que nunca superaron la treintena. El gobierno de Médici tampoco envió tropas ni asistencia a Vietnam. En 1973 el gobierno de Richard Nixon invitó a Brasil a participar de la comisión que tenía a su cargo la observación y control del proceso de cese de fuego que garantizaba la paz. La propuesta fue rechazada por el gobierno brasileño, recayendo el puesto en Irán.^[4]

Sin embargo, la alineación de estos gobiernos bajo la órbita de Estados Unidos estaba marcada por la lógica de la Guerra Fría y por la posición anticomunista de todos ellos. Si bien no participaron activamente de la Guerra de Vietnam, Argentina y Brasil aplicaron la Doctrina de Seguridad Nacional a su conflicto

interno, reprimiendo duramente la protesta. El gobierno de Franco, por su parte, nunca abandonó su anticomunismo, y el Partido Comunista de España estuvo ilegalizado hasta 1977. Idéntico destino sufría el Partido Comunista de Brasil y sus numerosas divisiones y ramas.

El espectro del comunismo, particularmente identificado y vinculado con Cuba, fue un gran aliciente para la preparación del golpe militar en Brasil y también jugó un rol en las medidas autoritarias argentinas. Asimismo, documentos desclasificados en 2008 de la Casa Blanca dan cuenta de un encuentro entre Nixon y Médici en el cual hablaron de la necesidad de producir la caída del gobierno comunista por vía democrática de Salvador Allende en Chile, con Médici expresando concordancia con la estrategia de Washington (White House Memorandum, 1971). La posición de la sociedad civil, sin embargo, era más variada y estaba más en sintonía con la posición de los intelectuales y activistas en contra de la guerra. En Argentina, por ejemplo, ya desde 1966 existía el Movimiento de Solidaridad Argentina con Vietnam, que tomará aún más impulso a partir del año 1968.

Esta tendencia hacia la solidaridad con el pueblo vietnamita también se comprueba en las revistas que analizo en este trabajo. Hay que enmarcar su surgimiento dentro del campo de las publicaciones periódicas satíricas de cada país. En los tres casos representaron renovaciones necesarias dentro del estilo humorístico y cómico predominante, pero su articulación con las viejas tradiciones, su perdurabilidad y su vínculo con el poder político fueron muy diversos.

En el caso de *Hermano Lobo*, se lanzó el 13 de mayo de 1972. Como menciona Gerardo Vilches en su estudio sobre las revistas satíricas de la transición española, el responsable de la faz artística, Chumy Chumez, fue quién marcó el tono general del humor de la revista (Vilches, 2021: 28). *Hermano Lobo* salió cuando Franco todavía se encontraba vivo y, consecuentemente, el clima para discutir ideas políticas o satirizarlas aún era muy frágil. Por lo cual la revista “no fue estrictamente una revista de actualidad” aunque “es evidente que sí trató la política desde una posición crítica” (Vilches, 2021: 30). La revista buscaba renovar el humor gráfico satírico español, que durante muchas décadas estuvo dominado por *La Codorniz*, la revista más exitosa del rubro, la cual en un principio fue muy absurda y hasta crítica, pero que luego se amoldó a los esquemas posibles bajo el franquismo y se dedicó a un humor costumbrista poco arriesgado. Si bien durante su publicación la censura previa ya había sido eliminada, *Hermano Lobo* sufrió varios secuestros de su edición y actos administrativos que supusieron multas.

En cuanto a *O Pasquim*, el mismo fue un semanario que formó parte de lo que se conoció como la “imprensa alternativa” brasileña. La misma floreció en los momentos en los cuales la represión de la dictadura militar brasileña fue más fuerte. A diferencia de la prensa alternativa surgida en otros países, como Estados Unidos o Francia, la brasileña tuvo vínculos fuertes con los partidos y fracciones políticas de izquierda prohibidos en el Brasil dictatorial. Como menciona Bernardo Kucinski, surgió de dos fuerzas: “el deseo de las izquierdas de protagonizar las transformaciones que proponían y la búsqueda, por parte de periodistas e intelectuales, de espacios alternativos a la gran prensa y la universidad” (Kucinski, 2018: 14). Su vinculación con los partidos políticos de

izquierda, sin embargo, muchas veces causaba que los diarios y revistas surgidos en este período terminasen sumidos en luchas intestinas y en la disolución de la publicación: “cada grupo procuraba ganar posiciones en el frente periodístico, para hacer de él un instrumento de poder” (Kucinski, 2018: 18).^[5]

Sin embargo, la prensa alternativa brasileña no fue solamente una reacción a la dictadura militar. Como menciona Kucinski, su objetivo era la elaboración de todo un sistema de vida ético-político que sirviese como modelo sobre el cual construir una nueva sociedad. Existía una ética anticomercial que se expresaba de manera profunda en *O Pasquim*. Se caracterizó por un humor confrontativo, soez, por una exaltación del placer sexual y del consumo de drogas. Contaba con una dirección colegiada, en manos de una “patota”, que a menudo hacían del manejo de la revista algo caótico. Asimismo, su ambición era agrupar a todos los dibujantes y humoristas gráficos de Brasil. Durante el período que analizo aquí, la revista se encontraba sometida a la censura previa: las páginas debían ser enviadas a un censor Brasilia, lo cual producía feroces distorsiones en aquello que terminaba siendo publicado.

Finalmente, *Satiricón* fue la creación conjunta de Oskar Blotta y Andrés Cascioli. Blotta, de extracción y creencias liberales, fue quién tuvo la idea original y quién se hizo cargo de la administración de la revista. Cascioli, quién militaba en la Unión Cívica Radical, por su parte, fue responsable de su faz gráfica, tanto como dibujante de algunas de sus tapas más notorias, como en la edición del material. *Satiricón* salió a la calle por primera vez en noviembre de 1972 y su espíritu era de un humor iconoclasta y agresivo, inclusive muy negro, que buscaba burlarse profundamente de un régimen militar que estaba en sus estertores. La revista fue una gran agrupación de dibujantes y escritores, entre los cuales estaban Landrú (Juan Carlos Colombres), Oski (Oscar Conti), Alfredo Grondona White, Crist (Cristóbal Reinoso), Roberto Fontanarrosa, Carlos Trillo y Jorge Guinzburg.

Su irreverencia, su agresividad, la introducción de la discusión franca y hasta grosera sobre sexo, su impactante diseño gráfico y la calidad de sus colaboradores rápidamente la volvieron un gran éxito. Este éxito fue acompañado de dificultades con la censura. Si bien *Satiricón* no era sometida a la censura previa, las autoridades de la Municipalidad de Buenos Aires secuestraron tiradas de los kioscos de revistas y el gobierno de Isabel Martínez de Perón impuso el cierre de la misma, a medida que la situación política y social en Argentina se deterioraba. Su éxito fue breve, dejando una primera época de 26 números, pero que marcó de forma profunda el panorama del humor gráfico en Argentina y cuyas innovaciones fueron continuadas por *Humor Registrado*, la siguiente revista de Andrés Cascioli.

Hay un hilo común que une a las tres revistas: un afán contestatario, un deseo de ser centros de reunión de dibujantes, una puesta en escena de cierta lógica comunitaria en la que predominaba el caos, un deseo de renovar el panorama del humor gráfico de sus respectivos países. Asimismo, la relación que establecían con el poder político del momento estaba intervenida por la condición dictatorial de ese mismo poder, y por los diversos mecanismos de censura, a menudo arbitrarios y tácitos, que ejercía. Si bien los tres países cuentan con historias muy diferentes, y con elementos que son irrepetibles de uno a otro (la existencia del peronismo, el poderío del estamento militar, las consecuencias de la Guerra Civil); sin embargo,

podemos encontrar un tono común en su agotamiento existencial y en su ácida ironía. Empleando el concepto de “contrato de lectura” de Eliseo Verón, el cual toma en cuenta no solo las similitudes sino también las diferencias entre distintos medios, puedo decir que las revistas establecían un contrato similar en cuanto al valor diferencial de la novedad y a la noción de complicidad que manejaban, buscando construir un vínculo amistoso con sus lectores, pero otras estrategias, como el estilo de la presentación gráfica o el tono más o menos agresivo, las diferencian (Verón, 1985: 2-5).

Las caricaturas de la Guerra de Vietnam

Hay dos modos de aproximarse al humor gráfico producido por estos artistas sobre la Guerra de Vietnam en estas publicaciones. Una de ellas es tomar los dibujos revista por revista e intentar recomponer el pacto de lectura que establece con sus lectores y los posicionamientos de los artistas particulares. La otra es agrupar las temáticas e intentar clasificar el humor que se hace sobre Vietnam de manera transversal. En este artículo realizaré ambas operaciones: primero describiré brevemente los dibujos aparecidos en cada revista, luego buscaré las conexiones entre las tres propuestas. La selección de imágenes obedece a motivos cualitativos: he seleccionado aquellas imágenes publicadas entre noviembre de 1972 y febrero de 1973 que, individualizadas de su publicación soporte, contaban con un alto grado de impacto, ya sea porque eran muy explícitas y crudas, y porque representaban una combinación interesante entre un autor de notoriedad dentro de la revista y la temática. Pero, también, en particular en lo que respecta a *Hermano Lobo*, se han seleccionado imágenes de cierta tipicidad, que repiten ciertas estructuras cómicas. Esto es así para demostrar la transversalidad de las temáticas e incluso de los mismos chistes.

En primer lugar, *O Pasquim*. Esta revista se dedicó al fin de la guerra de forma extensiva. En noviembre de 1972 las negociaciones se encontraban frenadas por la negativa de Nguyễn Văn Thiệu, presidente de Vietnam del Sur, de aceptar el acuerdo a menos que se hiciesen cambios significativos. En esta ocasión los dibujantes de la revista emitían una “carta abierta a Richard Milhous Nixon” en la cual le pedían por favor que desmienta los rumores que les llegaban “a través de agencias noticiosas” sobre el fin del conflicto. La carta se encuentra firmada por Jaguar, Henfil, Ziraldo, Claudius, Sérgio Augusto, Ivan Lessa y Millôr Fernandes. Los humoristas esperaban que “todo no pase de un censurable sensacionalismo preelectoral”^[6] y esperaban que el presidente deshaga los equívocos para “eliminar el malestar que tales rumores causaron en el pecho de nuestra trabajadora clase”.^[7] Un detalle de la carta llama la atención. Los dibujantes mencionaban que se veían amenazados de “ser privados de nuestro principal medio de sustento, o sea, la cobertura jocosa del conflicto asiático”. Y preguntaban irónica y retóricamente “¿Podremos quedar, Señor Presidente [...] restringidos a media docena de escaramuzas fronterizas en Oriente Medio o a los problemas del tránsito de Río de Janeiro?”.^[8] Esta pregunta irónica develaba la recurrencia a los acontecimientos internacionales como fuente de material para la revista, ante la imposibilidad de tratar los conflictos políticos de su propio país por la censura previa. Esto se comprueba en los meses siguientes en los cuales

se publicaron numerosos chistes y comentarios sobre las elecciones en Estados Unidos, incluso cuando ellas no tenían impacto alguno en la vida de millones de brasileños. Esto fue parodiado en la portada de la edición número 176, que reproduce los titulares que los principales medios brasileños le dedicaron a la victoria de Richard Nixon, acompañados de un dibujo de Jaguar en donde se ve a una familia pobrísima, etiquetada como “VIPS (Very Indigent People) do Pasquim” que dice “¿Y nosotros con eso?”.^[9]

En el número 175, la revista publicaba un “Suplemento da Paz” en el cual participaban Henfil, Caulos, If, Jaguar y Claudius. Las páginas interiores estaban ocupadas por Henfil, quién realizaba dos historietas. En la más significativa un vietnamita, dibujado de forma genérica y esquemática, con ojos rasgados y sombrero cónico, habla con Henry Kissinger, quién se prepara para la retirada de las tropas norteamericanas de Vietnam. Se dan la mano, de fondo se ven los tanques y soldados marchándose. Cuando Kissinger se retira, el vietnamita le da una palmadita en la espalda, lo cual causa una furiosa reacción: “¡Esto es una retirada honorable, no empuje!”. El vietnamita reacciona, sostiene que no lo estaba empujando, se trenzan en discusión y, en el último cuadrito, el ejército norteamericano ingresa nuevamente para continuar con la guerra.^[10] Esta historieta trasluce la desconfianza de Henfil, y de gran parte de la izquierda mundial, con respecto al proceso de paz y la sospecha de que la retirada de Estados Unidos podía revertirse en cualquier momento.



Fig. 1
Henfil y el fin de la guerra
O Pasquim, n° 175

Otros chistes representan esta percibida hipocresía norteamericana. Jaguar dibuja una viñeta en la cual un soldado le explica a un vietnamita que hicieron todo por su progreso, dándole como ejemplo los casos de Japón y Alemania, los cuales fueron aniquilados por EE.UU. durante la Segunda Guerra Mundial y ahora eran potencias.^[11] En otro, un vietnamita horriblemente mutilado festejando el fin de la guerra.^[12] Finalmente, en una breve historieta de Caulos un vietnamita dispara al cielo y causa la caída del águila norteamericana.^[13]

La Guerra de Vietnam continuó siendo protagonista hasta la firma de los tratados de paz, el 27 de enero de 1973. Los próximos ejemplos provienen del número especial de fin de año. En esa ocasión *O Pasquim* publica dos piezas de gran impacto gráfico. Una de ellas es un montaje fotográfico que ocupa las páginas centrales del semanario. En el mismo contrastan dos fotos: una de soldados norteamericanos con el torso desnudo, tristes pero saludables y, sobre todo, vivos. Sobre esta imagen colocan la frase “1972: El sueño terminó”. En la página siguiente, enfrentada a esta, una imagen de un cadáver vietnamita, calcinado y con los ojos arrancados. Sobre esta imagen la leyenda “1973: Pero la pesadilla continúa”.^[14]

La otra imagen es una historieta que ocupa toda una página, con guion de If y dibujos de A. De Negri. En la misma un soldado norteamericano arroja una bomba sobre un grupo de vietnamitas que estallan por los aires formando la frase “Feliz ano novo”.^[15] Impacta el estilo de dibujo de De Negri: grotesco, poniendo el acento en las texturas corporales, resaltando aquello que estas letras tienen de resto humano, con una cara y un torso deformados ocupando los lugares de las O's.

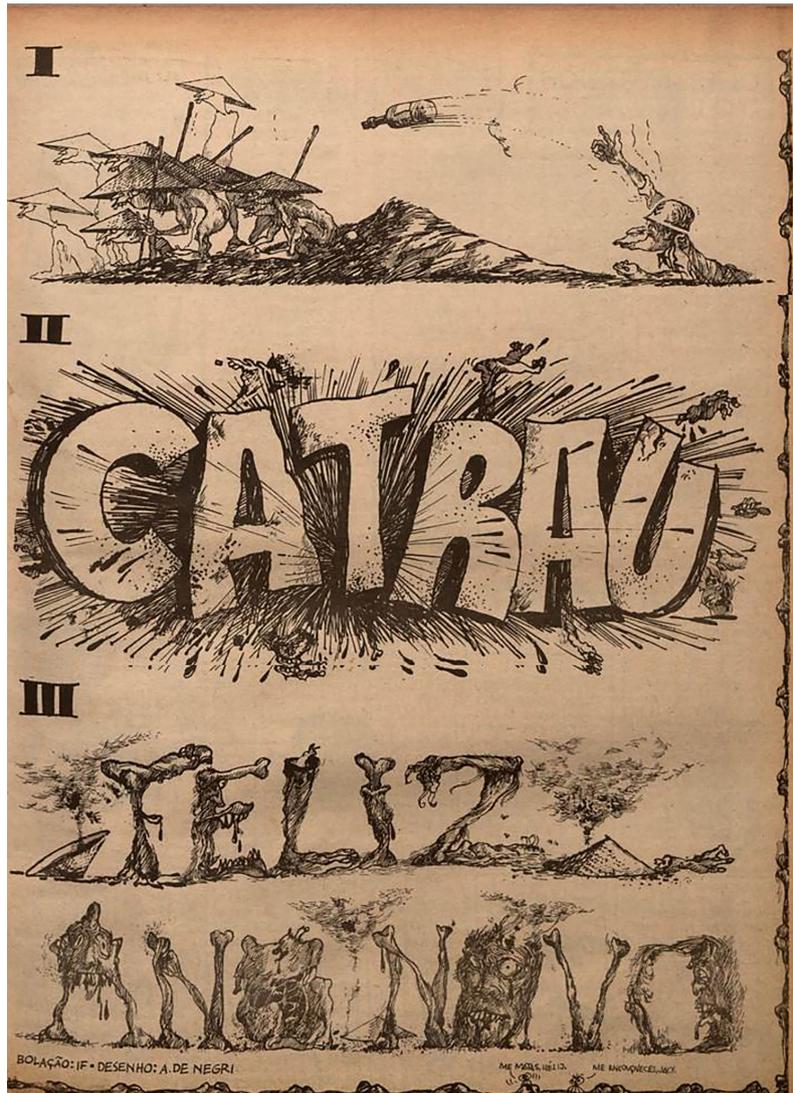


Fig. 2
“Feliz ano novo”
O Pasquim, n° 182

En el primer caso, el uso de la fotografía como cuerpo de evidencia deja al desnudo las iniquidades de la ocupación norteamericana y la continuidad de las mismas para el pueblo vietnamita. En el segundo, emplean la libertad y el exceso por el cual era reconocida la revista para producir un dibujo que tiene muy poco de chiste y mucho de deseo de choque. Llama también la atención que estos documentos gráficos no hayan sido cuestionados por la censura previa, lo cual denota que su preocupación mayor estaba en los contenidos vinculados a Brasil.

Solo cinco números más tarde, la firma del tratado de paz en París era un hecho y *O Pasquim* lo celebraba de forma acorde. La portada del número 187 mostraba el nombre de la publicación modificado a “O PAZ QUIM”. En este número Henfil ilustraba una historia de la Guerra de Vietnam año por año, con su característico estilo de líneas temblorosas y rápidas, casi violentas. El autor dibuja a todos los soldados norteamericanos de la misma manera: gorditos y redondos, con panzas prominentes y traseros grandes, con un casco redondeado que, en algunos casos, dice USA. Los vietnamitas también son idénticos: pequeños

personajes de ojos rasgados y sombreros cónicos. A lo largo de cinco páginas describe los grandes acontecimientos de la Guerra: la invasión, la tregua de navidad de 1965, la frustrada tentativa de paz de 1968, la masacre de My Lai, las manifestaciones por la paz. Y también refiere a acontecimientos de menor importancia, como la presencia de tropas homosexuales en Vietnam (que es tratada con la tradicional homofobia que caracterizaba a la revista) o el uso de drogas por las tropas norteamericanas.^[16] Hay un tipo de observación que se repite continuamente en estos chistes: la enorme dificultad en derrotar a los vietnamitas y su indomable espíritu. Muchos los representan de una forma casi animalesca, destacando su proliferación e incluso metiéndose en los miedos y neurosis norteamericanos. En una de ellas un soldado apunta a un vietnamita, pero se imagina que, ocultos, se encuentran enormes cantidades de tropas del Vietcong. Esta paranoia lo lleva a huir.^[17]

Estos dibujos tenían como intención apoyar y alabar la constancia y tenacidad del pueblo vietnamita, pero también incurren en su deshumanización. El recurso a la animalización es un elemento tradicional de la caricatura política. E.H. Gombrich lo llama “el bestiario político” y traza su estandarización a finales del siglo XIX, momento en que los caricaturistas codificaron una serie de personajes e imágenes reconocibles por el público en general (Gombrich, 1971: 136). Sin embargo, la equiparación de poblaciones enteras a plagas o alimañas también fue utilizada como una forma de patologizar a aquellos considerados indeseables. Escribiendo sobre las caricaturas antisemitas aparecidas en la prensa filo-nazi de Argentina de los años treinta, Marcela Gené se refiere a la caricatura como “la ofensa e injuria en el honor de un individuo, y con él, de todos los valores y creencias que encarna” y menciona que las caricaturas antisemitas “además de ‘divertir’ a ciertos sectores, operaban como una ‘ejecución’, violentando por denigración, pasando de la humorada a la perpetración efectiva de ataques contra personas e instituciones de la colectividad judía” (Gené, 2007: 140). Si bien la operación realizada por los humoristas de *O Pasquim* no perseguía estos objetivos, no es insignificante destacar su similitud.

El otro gran dibujo que este número dedica al fin de la guerra muestra a un puñado de superhéroes de *Marvel Comics*, dibujados por Ziraldo como parte de su serie *Os Zeróis*^[18], huyendo de un soldado del Vietcong que porta un fusil y solo exclama “ÔBA, ÔBA!”. Los superhéroes incluyen a Capitán América e Iron Man, claros representantes del nacionalismo y el complejo militar-industrial, pero también a Hulk, Namor y Thor, que a menudo fueron escritos como parias de esta misma sociedad. En esta representación Ziraldo está haciéndose eco de una interpretación de enorme pregnancia en la Latinoamérica de los años de 1970 que decía que los comics norteamericanos, en general, y los superhéroes, en particular, eran herramientas del imperialismo norteamericano y de su penetración cultural (Dorfman y Jofré, 1974).

Esta posición no tomaba en cuenta lo que estaba sucediendo en la industria norteamericana del comic, particularmente en el comic de superhéroes, durante la década de 1970. Una nueva generación de guionistas y dibujantes estaban realizando historias que, mayoritariamente, se oponían a la guerra y al rol imperialista de los Estados Unidos. En una de ellas, el Capitán América investiga una vasta conspiración para corromper al gobierno de los Estados Unidos cuya cabeza es el mismo presidente. Cuando acude a la Casa Blanca para arrestarlo,

este comete suicidio. Steve Englehart, su guionista, eligió no mostrar su cara, pero se sugiere fuertemente que es Richard Nixon. Englehart admitió que la historia estaba inspirada en Watergate, pero que “mostrar la cara de un presidente era demasiado controversial para una compañía comercial, así que decidí mantenerlo ambiguo” (Englehart, 2020).

Finalmente, me gustaría destacar una página de autoría de Caulos. En la misma caen bombas sobre vietnamitas dibujados sintéticamente como siluetas con sombrero cónico. Cada bomba parte a un vietnamita en dos, produciendo, como por mitosis, dos idénticos. Cuantas más bombas tiran los Estados Unidos, más vietnamitas “nacen”. En la última viñeta vemos al Tío Sam despertando de este sueño con cara de angustia.^[19] Una vez más una historieta que pretende ser una alabanza del pueblo vietnamita termina reduciéndolos a la condición de virus que se reproducen sin identidad ni diferencia.

Pasando a *Hermano Lobo*, se puede notar que la presencia de chistes sobre la guerra de Vietnam es mucho más espaciada y diferida en el tiempo que en *Pasquim*. Asimismo, el estilo de dibujo y de humor son mucho más inocentes. Los chistes de *Hermano Lobo* están dibujados con una línea clara y con personajes más simpáticos que amenazantes. Si bien también tenía extensas páginas de humor negro, el estilo de dibujo privilegiaba las formas redondeadas y poco amenazantes, la limpieza del trazo, la huida del grotesco, una falsa ingenuidad que, quizás, estaba pensada para no despertar controversias que pudiesen llevar al secuestro de las ediciones. Asimismo, *Hermano Lobo* era una publicación con una organización de la información mucho más fragmentaria, menos afecta a la imagen impactante. Cada página se compone de muchos dibujos o textos. Todos los chistes realizados sobre la Guerra de Vietnam son viñetas de un cuadrado.

Los primeros aparecen en el número 36, del 13 de enero de 1973, muy cerca de la firma de los acuerdos. En uno de ellos, dibujado por Chumy Chumez, un hombre de apariencia aristocrática, con sombrero de copa y frondosa barba, sostiene un enorme martillo en el cual se lee la palabra PAZ.^[20] Dos números más tarde Ops (Andrés Rábago García, también conocido por el seudónimo de El Roto) dibuja a una persona vomitando la bandera norteamericana, con el paño emergiendo de su boca.^[21] Este dibujo subvierte la práctica de quemar la bandera en protesta por la guerra para insinuar que el símbolo norteamericano es un elemento extraño y molesto, que produce malestares y que tiene algo de monstruoso en su producción. También pareciera indicar un hastío ante su predominancia. De todos los dibujantes de la revista, Ops tenía en aquel momento el estilo más denso y pesado, marcado por los claroscuros y las tintas fuertes. Sus comics en *Hermano Lobo* generalmente muestran secuencias pesadillescas y simbólicas en las cuales la violencia, la mutilación y la tortura juegan un papel importante.



Fig. 3
La bandera vomitada
Hermano Lobo, n° 38

Luego de la firma de los acuerdos, y con la excusa de la asunción de Richard Nixon, la revista le dedicaría varias viñetas a la guerra. Summers dibuja a Nixon en su juramento de asunción repitiendo la fórmula “Lo juro por mis muertos”. Detrás de él se ven a dos hombres y una mujer que sonríen ante tal afirmación, mientras que un cuarto le toma el juramento y contesta “Vale”.^[22] En el interior Summers realiza una variación del tema: Nixon jurando mientras ahorca a una paloma de la paz. Este dibujante también produce otro chiste que muestra a un soldado con un cuchillo ensangrentado en la mano diciéndole a una calavera ataviada con el sombrero cónico que es utilizado como síntesis de los vietnamitas “¡y en el futuro vuestros propios asuntos los vais a arreglar vosotros! ¡Desgraciados!”.^[23] Unas cuantas páginas más adelante Summers vuelve al ataque: un soldado está a punto de aniquilar a un vietnamita y otro le dice “Líquidelo rápido, mi sargento, que parece que vamos a entrar en el aislacionismo ese”.^[24]



Fig. 4

“Lo juro por mis muertos”

Hermano Lobo, n° 39

Hermano Lobo trata el fin de la guerra de forma fragmentaria, dispersa, prolongada en el tiempo. En el número siguiente, Chumy Chuméz dibuja a la paloma de la paz posada sobre una calavera a la vez que exclama: “Ya era hora de que me pudiese tomar unas pequeñas vacaciones”.^[25] Un mes más tarde Summers reaparece con una viñeta en la cual un Nixon con pequeños redondeles de rubor en sus pómulos exclama “¡Qué aburrimiento! ¡Habrà que empezar otra vez con los negros!” a lo que la paloma de la paz le responde “¡Eso!”.^[26]

Luego de esto el tema solo será retomado por Summers en una serie de viñetas que repiten esquemas y modelos previos, los chistes son casi los mismos. Las temáticas son dos: soldados tristes porque tienen que dejar de matar vietnamitas^[27] o variaciones acerca de tirar bombas: ya sea porque se van a desperdiciar, porque son la última o porque es “la operación retorno”.^[28] Después de esto, el tema de Vietnam desaparece de la revista para ceder su espacio, en la cobertura de noticias internacionales, al escàndalo de Watergate y el proceso de destitución de Nixon.

Si bien la representación de la Guerra de Vietnam en *Hermano Lobo* es más bien fragmentaria y no es tan ácida y violenta como aquella que realiza *O Pasquim*, se puede hablar de un espíritu generalizado de la revista que traslucía algo del espanto bélico. Está repleta de chistes sobre canibalismo, sobre la muerte, de dibujos protagonizados por mutiladitos que se trasladan en sillas de ruedas. Si bien estas representaciones también son una forma de hablar, quizás, del trauma de la Guerra Civil y sus consecuencias sin mencionarlas de forma directa. Son dibujos que hablan sobre la universalidad de la muerte y sobre la injusticia que acaece a aquellos que sufren las consecuencias de la violencia.

Finalmente, llegamos a *Satiricón*. La revista argentina cuenta con pocos ejemplos. Probablemente porque la velocidad e impacto de los acontecimientos en Argentina ya eran más que suficientes como para llenar sus páginas. Además, era mensual, con lo cual no contaba con tanto espacio. Hay dos ejemplos, sin embargo, que se hacen eco del tema de una forma bastante impresionante.

El primero se publicó en el número n° 5, de marzo de 1973. La paz se había firmado hacía un escaso mes y *Satiricón* decidió representar la guerra a través de la pluma de Alfredo Grondona White, uno de sus colaboradores estrella, un dibujante que luego continuaría su carrera en *Humor Registrado*. Grondona White, quien falleció en 2015, se caracterizaba por un estilo de dibujo de líneas temblorosas y abigarradas, casi como si fuesen un boceto. A esto suma un uso de manchones de tinta que a menudo les dan a sus dibujos un tono sombrío y pesimista. Además, era un maestro de la expresión facial, que casi siempre solía dibujar en estado de exaltación: ya sea en enojo, en asco, en exasperación. En este número de *Satiricón* le brindan cinco páginas para que comente la guerra y lo resuelve con piezas sensatas, ácidas y desesperanzadas.

Los dibujos son presentados con un breve texto, probablemente de autoría de Oskar Blotta, en el que enarbola uno de los grandes argumentos para la defensa del humor frente a hechos indudablemente espantosos: “Hay cosas que se toman en chiste, cosas que no deben ser tomadas en chiste, y cosas -finalmente- que se toman en chiste porque es el camino de la angustia, la salida para todo lo que nos tritura las tripas”.^[29] Llamen a los dibujos de Grondona White “poema de humor angustiado”,^[30] la cual me parece una categoría hermosa para un tipo de humor simultáneamente negro y desesperado, nihilista y melancólico.

En estas cinco páginas Grondona White dibuja diversos episodios de la Guerra de Vietnam, muy similar a lo que hizo Henfil en *O Pasquim*. Pero es más lírico y menos sardónico que el artista brasileño. Además, a diferencia de la mayoría de los dibujantes que analicé en este trabajo, escapa a la representación sintética y simplista del vietnamita como un pequeño personaje con gorro triangular. Su estilo de dibujo es mucho más realista y los representa como sujetos plenamente realizados, no como Pitufos todos iguales unos a otros. En una de las imágenes más impactantes un vietnamita adulto, de mirada compasiva y vestido con su vestimenta tradicional (incluido el famoso sombrero cónico) consuela a un soldado norteamericano, el cuál es un niño enviado a la guerra incapaz de entender que sucede.^[31] Este dibujo lograba destacar algunas de las cualidades mitificadas de la resistencia vietnamita (la resiliencia, la resistencia, el estoicismo frente a la muerte) sin necesidad de reducir a sus hombres y mujeres a un estereotipo.



Fig. 5
 La guerra según Grondona White
 Satiricón, nº 5 - www.ahira.com.ar

El resto de los chistes eran, sin excepción, fuertes ataques a los Estados Unidos. En uno de ellos un general les dice a sus soldados “Los de tierra han hecho una macana. Hay que borrar del mapa un pueblito llamado Mi-Lai”. Otra viñeta en la misma página muestra a un soldado norteamericano con la cara hendida, ojeroso, similar a un zombie: “¿Atrocidades? ¡Puras calumnias! ¡Lo que pasa es que los chinos [sic] son todos iguales y los muchachos se confunden!”.^[32] Otros “chistes” hacen referencia al consumo de heroína de los soldados estadounidenses. En uno de ellos una madre exclama “Por mi hijo el Presidente me mandó una medalla, pero por la heroína en el cadáver me dieron 80 mil dólares”.^[33] También dedica algunas de sus críticas más punzantes al complejo militar industrial de los Estados Unidos. Por ejemplo: dos empresarios de traje, uno de ellos fumando un cigarro, representantes de la “American Tank & Bomb Co.”. Se encuentran sentados en su despacho, que da a un enorme estacionamiento de tanques. Uno de ellos exclama: “¡Menos mal que quedan Laos, Camboya, el Medio Oriente, Latinoamérica, Pakistán y toda África!”.^[34] Este chiste es particularmente punzante porque apunta a una situación sistémica que parece no tener solución, y porque llama la atención de que la paz en Vietnam es solo un parche y una parte muy pequeña de una imagen mucho más grande

en la cual quienes se benefician son siempre los mismos, los comerciantes de la muerte.

La otra página dedicada a la Guerra de Vietnam aparece en el número seis, de abril de 1973, y está a cargo de Jorge Limura. Limura también se caracterizaba por un estilo de dibujo “feísta” y grotesco, en el cual muchos de sus personajes son chanchos o animales feroces que suelen babearse y mostrar los dientes. Su contribución consiste en tres viñetas que tratan temas muy similares a los vistos hasta ahora. La primera muestra una serie de aviones que vuelven a Estados Unidos, un globo de diálogo emerge de uno de ellos: “¿Qué hacemos con las bombas que nos sobraron? ¿Las llevamos, o de pasada las tiramos sobre Cuba?”.^[35] Este es un chiste idéntico en espíritu a aquellos de Chumy Chumez publicados en *Hermano Lobo*. La siguiente muestra a un grupito de soldados estadounidenses junto a un helicóptero, prontos a la evacuación, mirando con nerviosismo a una mata de jungla mientras su sargento exclama “Y recuerden bien ¡nos vamos pero porque se nos da la gana!”.^[36] El dibujo final muestra a Richard Nixon recibiendo a los veteranos: lisiados en sillas de ruedas, carritos o muletas.^[37]

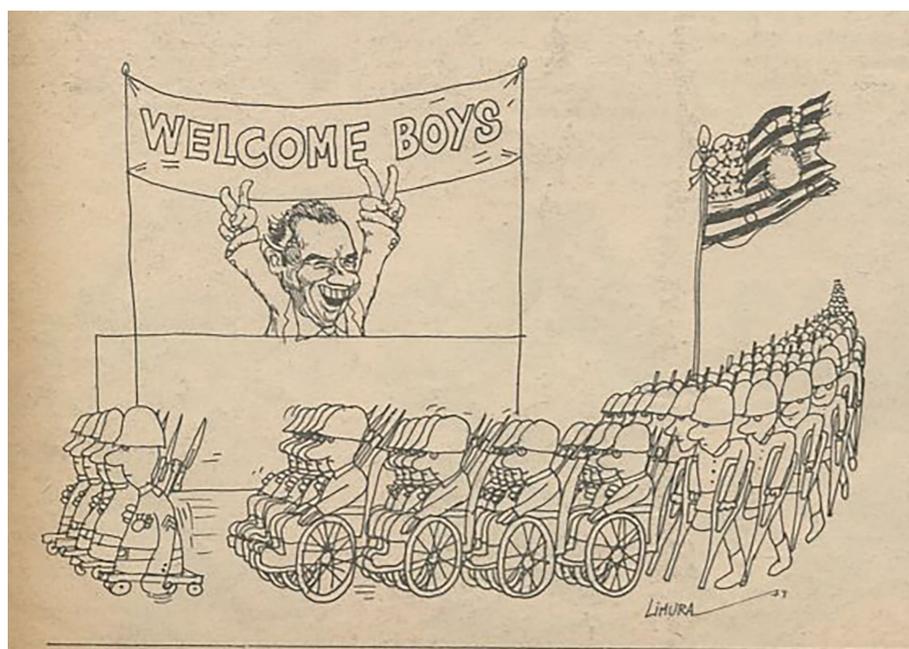


Fig. 6

El retorno a casa según Limura

Satiricón, n° 6 - www.ahira.com.ar

Ahora que hemos analizado las imágenes de cada una de las publicaciones, podemos realizar una tipografía de los tipos de crítica que movilizan y los puntos de vista que presentan:

1) Chistes que cuestionan la sinceridad de la decisión norteamericana de abandonar Vietnam. Estos son bastante comunes, en particular en *O Pasquim* y en algunas viñetas de *Hermano Lobo*. La lógica detrás de los mismos es que Estados Unidos no está realmente interesado en la paz y que cualquier incidente puede hacerlos volver a la guerra.

2) Chistes sobre la resiliencia y resistencia de los vietnamitas, que a menudo se deslizan hacia una interpretación “David vs. Goliat” del conflicto. Estos se ven en algunos dibujos de *O Pasquim* y también en algunos de los chistes de *Satiricón*.

3) Chistes sobre la “voluntaria retirada” de las tropas norteamericanas, exponiéndola como un acto producto del temor frente a la resistencia vietnamita. Estos son el anverso de los chistes previos: el foco está puesto en el miedo estadounidense frente a la resistencia vietnamita.

4) “Chistes” sobre las masacres estadounidenses. Estos, en realidad, son denuncias que adoptan la forma exterior y los recursos del humor gráfico, y aparecen en revistas de humor, pero cuyo objetivo es ser lo más grotescas y chocantes posibles. Muchas de las páginas de *O Pasquim* se dedican a esto, y algunas de las de *Satiricón* también.

5) Chistes sobre el complejo militar-industrial y su pervivencia a pesar del fin de la Guerra de Vietnam. Estos son los menos frecuentes, y casi que se pueden reducir a Grondona White.

Lo que podemos observar es una cierta estandarización y similitud de temas y de perspectivas humorísticas, lo cual comprueba parcialmente mi hipótesis general de este proyecto de investigación, que es que muchas temáticas eran compartidas entre diversos dibujantes y revista de Iberoamérica. Claramente existía un ánimo anti-estadounidense entre los humoristas gráficos iberoamericanos, cosa que no es inesperada cuando hablamos de humoristas brasileños o argentinos, quienes no solo pertenecían a una intelectualidad artística que estaba de por sí predispuesta en contra de la potencia norteamericana, sino que habían experimentado diversas instancias en donde el poder de los Estados Unidos había impactado negativamente en su país. En el caso de España la correlación es menos directa, pero la alianza de Franco con Estados Unidos y la adopción de su consumismo a costilla de la propia calidad de vida y bienestar de sus ciudadanos hacía bastante fácil la identificación contraria.

Lo que se observa, además, es una constante señal de atención sobre una serie de disvalores estadounidenses: la hipocresía, la prepotencia, la violencia, el militarismo y la brutalidad.

Conclusiones

El humor es uno de los géneros más fugaces en cuanto a su impacto histórico. Aquello que en su momento fue transgresor o renovador en su momento puede rápidamente caer en el canasto de lo remanido y repetido. Esto también se debe al mecanismo de repetición y copia bajo el cual se estructura gran parte de los estilos de humor mediáticos. La imitación es una de las bases de la difusión del humor. Como conclusión, sin embargo, es importante destacar la renovación que implicaron las revistas de humor que he tratado aquí. Las tres se establecieron muy rápidamente como referentes del campo en cada uno de sus países, y contaron con nutridas cifras de venta. Creo que este éxito tenía que ver con motivos temáticos, gráficos y también con la posición enunciativa que las revistas adoptaron. Como mencioné en la introducción, las tres revistas contaban con una postura de *outsider* que era una de sus grandes fortalezas. En este caso, la distancia geográfica y política de Estados Unidos servía como marcador, pero incluso cuando se dedicaban a sus propios países, esta postura se mantenía, en la

actitud sardónica del comediante que es más inteligente que los demás por su no involucramiento.

Las tres se presentaban como una renovación dentro del campo, hacían amplio uso del humor negro, tuvieron que lidiar con la censura y causaron sensación cuando aparecieron en el mercado, cosechando un gran éxito que luego se vio aplacado por el tiempo, el acostumbramiento del público y las dificultades para expresar su opinión escapando de la censura. También podemos encontrar ciertos aspectos comunes en cuanto al tiempo en el cual les tocó vivir: surgieron bajo regímenes políticos de dictadura, aunque las dictaduras tenían orígenes y características muy diversas. Si bien *O Pasquim* puede ser considerada la más extrema e irreverente en sus temáticas y presentación, seguida muy de cerca por *Satiricón* y con *Hermano Lobo* en un tercer puesto mucho más absurdista e inocente. Asimismo, las tres comparten la característica de ser dirigidas por dibujantes, de modo que las decisiones importantes en materia estética eran tomadas por profesionales del gremio. Sin embargo, la estructura interna de las mismas era muy diferente: en el caso de *O Pasquim*, era manejada por una “patota” con tintes cooperativistas y mucho caos, lo cual facilitó también la discordia en su interior y las desavenencias y desmanejos económicos que causaron su decadencia. En el caso de *Hermano Lobo*, la misma se posicionaba en el espectro opuesto, publicada por una editorial y con dirección “oficial” de un periodista, aunque el director artístico fuese Chumy Chuméz. El caso de *Satiricón* combina una empresa fundada por dibujantes con un espíritu de creación colectiva en el cual las tareas de edición se dividían entre Blotta y Cascioli, dos personalidades fuertes y a menudo enfrentadas, lo cual llevó a la disolución de la sociedad cuando la revista terminó su publicación.

En cuanto a su tratamiento de la Guerra de Vietnam, estas publicaciones (y los artistas que en ellas trabajaban) tuvieron una posición que tendió a ser de descarnada crítica a los Estados Unidos. A diferencia de humoristas gráficos provenientes de este país, que intercalaban sus críticas con una cuota de desencanto y de tristeza por la distancia entre el ideal y la realidad de su país, los dibujantes iberoamericanos tendían a retratar las acciones norteamericanas con fuertes dosis de furia y ninguna ilusión respecto de la hipocresía estadounidense.

Esta visión de la Guerra^[38] tiene, indudablemente, un componente decolonial que se vincula con la cita del Che Guevara mencionada en la introducción. Si bien ninguno de los tres países tratados sufrió una intervención militar directa de los Estados Unidos, sí sintieron el impacto de las operaciones de inteligencia tendientes a desestabilizar gobiernos democráticamente electos (en 1964 en Brasil, en 1966 y 1976 en Argentina). En el caso de España, el gobierno de Franco había aceptado la instalación de bases estadounidenses en 1953, tratado que se renovó en 1963 y 1970, convirtiendo a la península en una base de avanzada del ejército estadounidense en Europa durante la Guerra Fría. Frente a estas situaciones una buena vía de escape, de descarga de tensiones contenidas, se presentó en la forma del humor gráfico. Aunque a veces este oasis humorístico duró demasiado poco.

Es en este sentido que debemos retomar las palabras y conceptos expuestos por Oscar Steimberg. Por un lado, un evento como el fin de la Guerra de Vietnam tenía una pregnancia y una importancia que, en cierto modo, “trazaba” cierta forma de tratarlo, pero, simultáneamente, la operación realizada por los

humoristas gráficos estaba ineludiblemente marcada por su situación contextual, por la historia del género en su país particular, por el tipo de contrato de lectura que la revista establecía con su audiencia y por las modulaciones del estilo. De ese modo se obtenía una óptica en donde convivía el enojo con la burla sardónica.

De igual modo, podemos mencionar que existía un gran nivel de conocimiento acerca de lo que estaban haciendo sus colegas de otros países. *Satiricón* contaba con una sección regular denominada “Satiricón Internacional”. Generalmente estaba dedicada a dibujantes norteamericanos, ingleses o franceses. Sin embargo, en dos oportunidades aparecen las revistas “hermanas” que he analizado en este artículo.

En el número cinco Manuel Summers, de *Hermano Lobo*, obtenía dos páginas. Lo presentaban alabando “su crítico sentido de la observación, su innegable parentesco con la realidad”.^[39] Destacaban su participación en *Hermano Lobo* y resaltaban el trabajo de Chumy Chumez y El Perich en ese semanario. La mayoría de los dibujos reproducidos de Summers tienen como protagonista a la paloma de la paz: en uno los soldados norteamericanos la ven llegar y exclaman “¡Ya está otra vez aquí la pelmaza esa!”.

En el número 12, de octubre de 1973, le dedican dos páginas a Jaguar, uno de los directores de *O Pasquim*, quien viajaba a Buenos Aires a presentar un libro editado en el país. En estas dos páginas, dibujadas específicamente para la ocasión, Jaguar graficaba jocosamente las dificultades de un carioca en Buenos Aires: el frío, el idioma, la propina, los celos que son los argentinos con sus ídolos nacionales. También tenía la intención de “contarle a quien le interesara el asunto, los equilibrios circenses que tienen que hacer él y sus cuatro socios para seguir editando el semanario de humor más logrado del Brasil” y “tentar a los muchos buenos humoristas del país [...] con la creación de un pool latinoamericano de humoristas, cuya viabilización concreta se lograría a través de una publicación”.^[40] Aparentemente este “pool” nunca se concretó, al igual que la publicación. De acuerdo a declaraciones del dibujante uruguayo Pancho Graells, la iniciativa terminó mutando en la página de historietas del diario *Noticias*, publicado por Montoneros, en el cual participaron Napoleón (Antonio Mongiello, argentino), Jaguar (Sérgio Jaguaribe, brasileño), Pancho (Francisco Graells, uruguayo), Blankito (Luis Blanco Álvarez, uruguayo) y Oski (Oscar Conti, argentino).

Estos ejemplos muestran que existía un diálogo entre los humoristas de la esfera iberoamericana. Lo mismo se comprueba cuando observamos *O Pasquim*. En los números 178 y 179 aparecen dos largas notas de Ziraldo en las cuales “descubre la Argentina” y describe algunas de sus costumbres. Y en el número 183 le dedican dos páginas a Raúl Gila, el dibujante español que era uno de los colaboradores más destacados de *Hermano Lobo*, famoso por sus dibujos de mutiladitos españoles. Finalmente, en la edición 186 publican una selección de chistes de *Hermano Lobo*, una revista que presentaban con las siguientes palabras: “es una especie de Pasquim español. El nivel de los muchachos es óptimo y ellos prenden un petardo (¡en la España de Franco!) delicioso”.^[41] Entre los dibujos reproducidos había otro más de bombardeos de Summers en el cual un piloto exclama “Me muero de ganas de leer los diarios para saber cuántos niños matamos hoy”.

Estos contactos prueban que el material circulaba, y que había una cierta consciencia de que los humoristas pertenecían a una especie de cofradía

internacional, que lidiaban con problemas similares: tanto en la esfera política (cómo evitar la censura, cómo sobrellevar los vaivenes políticos) como a un nivel profesional (cómo ganarse la vida siendo dibujante, qué recursos emplear para construir el chiste). Esto también se comprueba cuando vemos la repetición de temáticas y de críticas a los Estados Unidos y su invasión de Vietnam. Como he listado en el apartado anterior, muchas de las críticas son transversales y refieren a un persistente sentimiento anti-ejército y *establishment* norteamericano.

A través de su trabajo, estos dibujantes constituían una red internacional de intercambios, prestamos, observaciones y copias, una verdadera república internacional y subversiva del humor gráfico, que hacía su existencia como creadores satíricos en el Sur Global sea tolerable y, también, ayudaba que las ideas y las representaciones viajen a través del mundo.

Referencias bibliográficas

- Biskind, P. (1998). *Easy Riders, Raging Bulls*. Bloomsbury Publishing.
- Chapman, J. L., Hoyles, A., Kerr, A. y Sherif, A. (2015). *Comics and the World Wars: A Cultural Record*. Palgrave Macmillan.
- Dorfman, A. y Jofré, M. (1974). *Superman y sus amigos del alma*. Galerna.
- Englehart, S. (4 de mayo de 2020). *Captain America and the Legacy of Secret Empire*. 13th Dimension. <https://13thdimension.com/captain-america-and-the-legacy-of-secret-empire-by-steve-englehart/>
- Francisco, L. V. (2010). *Ziraldo: Análise de sua produção gráfica no O Pasquim e no Jornal do Brasil (1969-1977)* [Dissertação de Mestrado]. Universidade de São Paulo.
- Gandolfo, A. (2020). *Un intelectual de los márgenes: Las historietas de Oski en el diario Noticias de Montoneros (1974)*. *Iberoamericana*. 20(73), 173-201.
- Gené, M. (2007). *Un estereotipo de la violencia. Caricaturas de judíos en la prensa de Buenos Aires (1930-1940)*. Índice. *Revista de Ciencias Sociales*. 25, 137-158.
- Gilman, C. (2012). *Entre la pluma y el fusil debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Siglo XXI.
- Gombrich, E. H. (1971). *Meditations on a hobby horse and other essays on the history of art*. Phaidon.
- Kucinski, B. (2018). *Jornalistas e revolucionários: Nos tempos da imprensa alternativa*. EDUSP.
- Martin, A. (1994). *Receptions of War: Vietnam in American Culture*. University of Oklahoma Press.
- Pires, M. da C. F. (2006). *Cultura e política nos quadrinhos de Henfil*. *História (São Paulo)*. 25, 94-114.
- Queiroz, A. C. de B. (2011). *Enfim, um escritor com estilo: O jornalista, pasquiniano, ipanemense e sem censura Millôr Fernandes*. UFRJ.
- Queiroz, A. C. de B. (2020). *A trajetória d'O Pasquim: Um alternativo que se tornou empresa (1969-1991)* en R. M. de Almeida Amorim et al. (coords.), *Compartilhando Leituras: coletânea dos textos dos convidados dos eventos de 2019* (pp. 104-121). UFRJ, Centro de Filosofia e Ciências Humanas.
- Soihet, R. (2005). *Zombaria como arma antifeminista: Instrumento conservador entre libertários*. *Revista Estudos Feministas*. 13, 591-612.

- Steimberg, O. (2001). Sobre algunos temas y problemas del humor gráfico. *Signo y Seña*, 12, 99-117.
- Várnagy, T. (2021). Filosofía y Humor en M. Burkart, D. Fraticelli y T. Várnagy (coords.), *Arruinando Chistes* (pp. 23-38). Teseo Press.
- Verón, E. (1985). El Análisis del 'Contrato de Lectura'. Mimeo. 12.
- Vilches, G. (2021). La satírica Transición: Revistas de humor político en España, 1975-1982. Marcial Pons.
- White House Memorandum (1971). Meeting with President Emílio Garrastazu Médici of Brazil on Thursday, December 9, 1971, at 10:00 a.m., in the President's Office, the White House. National Security Archive, The George Washington University. <https://nsarchive.gwu.edu/document/20757-04>

Notas

- 1 Traducción propia.
- 2 García Márquez, G. (12 de diciembre de 1979). Vietnam por dentro (II). El delirante saldo de la guerra. *Alternativa*.
- 3 En un trabajo anterior, publicado en el año 2020, consideré la posibilidad de que los dibujantes y guionistas de historietas fuesen intelectuales. Las conclusiones apuntan a que, si bien comparten algunas características con la figura del intelectual, la profunda imbricación de los creadores de historieta en un oficio vinculado a la venta de su creación les da características diferentes (Gandolfo, 2020).
- 4 Molica, F. (11 de mayo de 2018). EUA pediram ao Brasil o envio de tropas para o Vietnã. Veja. <https://veja.abril.com.br/mundo/eua-pediram-ao-brasil-o-envio-de-tropas-para-o-vietna/>
- 5 La bibliografía sobre *O Pasquim* es muy amplia. El libro de Kucinski fue una primera y muy completa historia de la prensa alternativa. Pero también se puede mencionar el trabajo de Rachel Soihet, que analiza la figura de la mujer y la posición antifeminista de *O Pasquim* (Soihet, 2005), y el trabajo de Andrea Queiroz, que reconstruye la historia de la publicación desde la perspectiva empresarial y repone los conflictos que llevaron a su disolución (Queiroz, 2020). Queiroz también cuenta con una tesis donde traza la trayectoria de Millôr Fernandes, el más importante de sus editores (Queiroz, 2011). También contamos con trabajos que analizan la obra de Ziraldo (Francisco, 2010) y Henfil (Pires, 2006). Agradezco a Ivan Lima Gomes por las sugerencias bibliográficas.
- 6 Traducción propia del original portugués, al igual que las citas posteriores.
- 7 *O Pasquim*, n° 174, 1972, p. 32.
- 8 Ibid.
- 9 *O Pasquim*, n° 176, 1972, p. 1.
- 10 *O Pasquim*, n° 175, 1972, pp. 8-9.
- 11 *O Pasquim*, n° 175, 1972, p. 7.
- 12 Ibid.
- 13 Ibid.
- 14 *O Pasquim*, n° 182, 1973, pp. 16-17.
- 15 Ibid., p. 19.
- 16 *O Pasquim*, n° 187, 1973, pp. 10-13.
- 17 Ibid., p. 12.
- 18 La serie era una parodia de los grandes héroes y superhéroes norteamericanos, presentados como seres débiles, egoístas, sujetos ordinarios sometidos al runrún de la cotidianidad. La serie se inició en 1967 y continuó de forma irregular, y en diversas publicaciones, hasta finales de los años noventa.
- 19 *O Pasquim*, n° 187, 1973, p. 28.
- 20 *Hermano Lobo*, n° 36, 1973, p. 4.
- 21 *Hermano Lobo*, n° 38, 1973, p. 5.
- 22 *Hermano Lobo*, n° 39, 1973, p. 1.
- 23 Ibid., p. 3.

- 24 Ibid., p. 5.
- 25 *Hermano Lobo*, n° 40, 1973, p. 3.
- 26 *Hermano Lobo*, n° 44, 1973, p. 8.
- 27 *Hermano Lobo*, n° 49, 1973, p. 3.
- 28 *Hermano Lobo*, n° 49, 1973, p. 3; *Hermano Lobo*, n° 52, 1973, pp. 3 y 11.
- 29 *Satiricón*, n° 5, 1973, p. 52.
- 30 Ibid.
- 31 Ibid.
- 32 Ibid., p. 53.
- 33 Ibid.
- 34 Ibid., p. 55.
- 35 *Satiricón*, n° 6, 1973, p. 61.
- 36 Ibid.
- 37 Ibid.
- 38 Que no es para nada exclusiva de estas publicaciones y sus dibujos, pudiendo comprobarse, como menciono en la introducción, en textos de Gabriel García Márquez, comics publicados por *Marvel* o en *Apocalypse Now*. El objetivo de este trabajo es concentrarse en estas piezas artísticas, producidas en un período de tiempo breve, buscando sus similitudes y no tanto sus diferencias. Queda para un futuro trabajo la demarcación más clara de aquellas particularidades de cada una de las publicaciones.
- 39 *Satiricón*, n° 5, 1973, p. 38.
- 40 *Satiricón*, n° 12, 1973, p. 26.
- 41 *O Pasquim*, n° 186, 1973, p. 21.