

NO FUE CHISTE. HUMOR GRÁFICO DURANTE EL PERÍODO AUTORITARIO PREVIO A LA DICTADURA CÍVICO-MILITAR EN URUGUAY (1967-1973)

RESUMEN

El período entre 1967 y 1973 representa un momento crítico en la historia reciente del Uruguay, signado por la crisis económica, la movilización social, la violencia política y la represión por parte del Estado. Este artículo presenta un breve panorama de las manifestaciones de humor gráfico aparecidas en los periódicos y suplementos específicos uruguayos durante este período. Se espera sumar elementos al conocimiento de la época y los procesos que en ella se llevaron a cabo desde la focalización en un medio de expresión particular, que tuvo en estos años una especial expansión en el país, como es el humor. Las viñetas humorísticas son particularmente expresivas de las posturas políticas pero especialmente de las sensibilidades, de los distintos imaginarios que conviven en una sociedad, de las definiciones que cada grupo realiza en el campo de lo simbólico. Ello las convierte en fuentes de enorme valor para la comprensión de un período en el que se dieron fuertes luchas simbólicas de modo simultáneo a las luchas de poder y cambios a nivel económico, social y político.

PALABRAS CLAVE: humor gráfico, historia, Uruguay, autoritarismo, violencia política

ABSTRACT

The period between 1967 and 1973 represents a critical moment in the recent history of Uruguay, marked by the economic crisis, social mobilization, violence at different levels and repression by the State. This article presents a brief overview of the manifestations of graphic humor appeared in Uruguay in newspapers and specific supplements, trying to add items to the knowledge of this period from the focus on a particular expressive medium, which had those years a special expansion in this country. The humor cartoons are particularly expressive of the political posturing, but especially for the sensitivities of the different imaginaries that coexist in a society, and the definitions that each group performs in the symbolic field. This converts them into sources of enormous value to the understanding of a period in which there were strong symbolic struggles simultaneously to power struggles and deep changes in economic, social and political spheres.

KEYWORDS: graphic humor, history, Uruguay, authoritarianism, political violence

Fecha de recepción: 23 de febrero de 2015

Fecha de aceptación: 5 de abril de 2015

NO FUE CHISTE. HUMOR GRÁFICO DURANTE EL PERÍODO AUTORITARIO PREVIO A LA DICTADURA CÍVICO-MILITAR EN URUGUAY (1967-1973)

CLARA VON SANDEN*

“¡Así es la cosa!”¹

Según el humorista gráfico uruguayo Julio Emilio Suárez (*Jess*), autor de la historieta *Peloduro*², “lo que pasa con el humorista es que vive fuera de los convencionalismos y ve las cosas en paños menores aún en los momentos de mayor dramatismo” (JDM, 1996: 13). En esta definición el humor es planteado como una capacidad extraordinaria, como un modo distinto de ver el mundo y –me atrevo a sumar– representarlas de acuerdo a eso. A priori resulta tentador entonces recurrir a una fuente de investigación como el humor gráfico, que conjuga una manera novedosa de observar e interpretar la realidad social y política (el humor) con una forma particular de representar esa observación (el medio gráfico). En ese sentido, y como estableció el escritor uruguayo Danubio Torres Fierro (1968: 479), los cuadros y tiras de humor gráfico procuran “atrapar, con escasos pero certeros trazos, una actitud social –ya sea individual o colectiva- ridiculizándola ásperamente”.

Los estudios sobre el período previo al golpe de Estado de 1973 en Uruguay tuvieron durante varias décadas el principal cometido de hallar claves para explicar las causas que llevaron a la ruptura institucional.³ Más allá de considerarlo el preámbulo o el comienzo de la dictadura, estudios más recientes han subrayado la importancia de analizar este período –el lustro anterior al golpe de Estado– en sí mismo como un momento de desbordes autoritarios por parte del Estado, de violencia política y social, crisis económica y deslegitimación del sistema político sin precedentes en el país. Partiendo de esa premisa este trabajo se propone aportar a su análisis a partir de las representaciones humorísticas publicadas tanto en periódicos de izquierda como de derecha.

De este modo se pretende además jerarquizar al humor gráfico como fuente histórica –rol del que ha sido soslayado por la historiografía en Uruguay, del mismo modo que otras fuentes de carácter iconográfico– en especial para un período en el que sus manifestaciones son profusas y variadas en la prensa uruguaya.⁴

* Estudiante de la Licenciatura en Ciencias Históricas y ayudante del Departamento de Historia del Uruguay en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, y de la Unidad Académica del Espacio Interdisciplinario, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay. Contacto: claraelisa@gmail.com

¹ Sin dato de autor, *Misia Dura*, 26 de abril de 1972, contratapa.

² Historieta de humor político de gran popularidad en Uruguay, publicada entre 1933 y 1964.

³ Ver un completo resumen bibliográfico sobre el período en Marchesi y Markarian (2012).

⁴ En materia teórica-metodológica ha sido necesario para este trabajo recurrir a autores provenientes de las ciencias de la comunicación, de la historia del arte y la cultura, así como a trabajos historiográficos basados en humor gráfico realizados para otros contextos –como el argentino y el mexicano–, ya que no hay antecedentes similares para el caso uruguayo.

Para este trabajo se recurrió a las secciones de humor ubicadas en periódicos (diarios y semanarios) seleccionados de acuerdo a la constancia en la aparición de secciones de humor gráfico y con cierta representatividad en el abanico de posturas políticas del momento⁵, y suplementos específicos de humor.

De los medios de derecha seleccionados, *El Diario* era un vespertino de adhesión al partido colorado con menos interés político que otros de su misma filiación, con una primera plana gráfica y con énfasis en las noticias policiales y deportivas, que eran su “baluarte” (Álvarez, 2008). En la década de 1950 era uno de los diez diarios más vendidos junto con *El Día*, *La Mañana*, *El País*, *El Plata*, *La Tribuna Popular*, *El Debate*, *El Bien Público*, *El Popular* y *Acción*. Por su parte, *Acción* fue un diario colorado ligado a la facción de Luis Batlle Berres. Apareció en 1948, configurándose como un medio de prensa netamente político y combativo, con un discurso batllista y profundamente anticomunista. *El País* era un diario nacionalista fundado en 1918. Fue históricamente el medio de prensa vocero del nacionalismo independiente. En la década de 1960 fue especialmente pro-estadounidense, liberal y partidario de la campaña anticomunista y del autoritarismo gubernamental.

El semanario *Marcha* fue fundado por Carlos Quijano en 1939, y respondía, según Álvarez Ferretjans (2008: 499) a un pensamiento de izquierda de perfil intelectual. No era el órgano de una fracción política y se declaraba independiente, aunque desde su fundación estaba asociado a una postura de izquierda nacionalista, que predicaba contra “el fascismo, el racismo, las dictaduras y toda otra forma de reacción, defendiendo la cultura, la democracia y la libertad de pensamiento”. *El Popular* era el órgano de prensa del Partido Comunista del Uruguay (PCU). Aparecido en 1957, este diario ofrecía a sus lectores “la línea” política del partido en cada tema. Gerardo Leibner (2012: 439) aclara que, si bien era el diario del Partido Comunista, *El Popular* “no era la vieja *Justicia*” -una publicación anterior que funcionaba casi como un boletín interno del Partido- sino un periódico más amplio, orientado a una mayor base social de la que los comunistas estaban incorporando más afiliados y simpatizantes en una nueva etapa en la que el partido se definía como “de masas”. *Ahora* adscribía al sector demócrata-cristiano de la izquierda uruguaya. Se publicó por un período acotado entre 1971 y 1973.

Respecto a las revistas de humor que se utilizaron en este trabajo –*La Balota*, *La Chacota* y *Misia Dura*–, se publicaron como fascículos semanales en los diarios *Ahora* –la primera– y *El Popular* –la segunda y la tercera–, aunque según testimonios por lo menos *Misia Dura* también lo hizo de forma independiente. Tenían una postura de izquierda en general aunque no adscribían a ningún sector en particular, inclusive habiendo aparecido como suplementos de periódicos partidarios. Contenían tanto textos como cuadros y tiras de humor gráfico, las cuales a partir de la introducción de la tecnología offset comenzaron a ocupar una mayor extensión y tener más variedad cromática. En los tres casos participaban humoristas gráficos y escritores humoristas a la par. No obstante, lo que predominaba en extensión en estas páginas era lo gráfico sobre lo textual. Por ello, a diferencia de las publicadas en el marco de los periódicos, las viñetas de humor de estas revistas y suplementos utilizaban todo el espacio de la publicación, y no convivían en general con otros textos que

⁵ Tres voceros de los partidos tradicionales con una clara postura de derecha, y tres pertenecientes a distintos sectores de izquierda.

los humorísticos, mucho más cercanos a ellas en sentidos y en lenguajes. Es importante notar también la presencia de numerosos creadores latinoamericanos colaborando con estos suplementos, a los que permitían reimprimir sus viñetas como manifestación de un vínculo o contacto si no estrecho por lo menos frecuente entre los dibujantes de Argentina, Chile, Brasil, Colombia, Perú y Uruguay.

“Un estado doloroso de la conciencia”⁶

Como medios de comunicación impresa, estas publicaciones son objetos materiales con ciertas características físicas y ciertos canales de circulación y difusión, a la vez que soportes de mensajes e ideas determinados en gran parte por su adhesión a un sector político. En ese marco, las viñetas de humor son particularmente expresivas de las sensibilidades, de los distintos imaginarios que conviven en una sociedad, de las definiciones que cada grupo realiza en el campo de lo simbólico. Esta característica las convierte en fuentes de enorme valor para la comprensión de un período en el que se dieron fuertes luchas simbólicas de modo simultáneo a las luchas de poder y cambios a nivel económico, social y político.

Según Francisco Graells (*Pancho*), el contexto político de los sesenta fue difícil para el humor gráfico, pero también “sumamente estimulante”. Su descripción del trabajo que realizó en la sección “No es chiste” de la revista *Marcha* define la postura de muchos humoristas gráficos en este período:

El camino que yo fui eligiendo [...] fue un tipo de humor que no necesariamente hace reír pero que de repente puede hacer reflexionar. Es decir, un humor que trata de mostrar las contradicciones del discurso político, del discurso de poder, a veces sobre temas difíciles, sobre temas muy duros, de los cuales yo no pretendería hacer reír (entrevista realizada por Jordi Batallé, 23 de setiembre de 2009).

La idea era, según Néstor Silva, dibujante de varios medios de la época (como *Misia Dura*, *El Popular* y *La Balota*), abordar los temas nacionales en particular aunque también algunos internacionales, “en suma, las vivencias de esos momentos, todo lo que inquietaba a la gente, lo que preocupaba, lo que esperaba, lo que era el ‘vivir’ del uruguayo de esos años 70”. Y para lograr eso,

era fundamental que [el personaje] fuera un ser humano, que tuviera las vivencias cotidianas de los humanos, las preocupaciones por la escasez o la alegría de ir a la playa, o de recibir... [...] Ese tipo de cosas. Lo cotidiano, lo humano, lo sensible, era el medio que llevaba el mensaje político (entrevista realizada por Jaime Clara en agosto de 2010).

Para algunos de sus contemporáneos, se trató de un período en el que los conceptos políticos y revolucionarios se manejaban sin medias tintas, generándose lo que algunos actores políticos del momento llamaron “una revolución del lenguaje político” (Valenti, 2008). El humor era considerado especialmente por la prensa de izquierda una herramienta de comunicación política, que se sumaba al espectro de formas de interacción dentro y fuera de los grupos y partidos. Algunos de los personajes creados por los humoristas gráficos en el período

⁶ Julio E. Suárez citado en Junta Departamental de Montevideo, 1996: 13.

trascendieron las publicaciones. Por ejemplo, el personaje “Patricia”, creado por Néstor Silva (*Néstor*) en 1970, “se transformó en un ícono, en un elemento que se llevaba, que se pintaba en los muros, que se llevaba en manifestaciones” (entrevista realizada por Jaime Clara en agosto de 2010).

El contexto discursivo que constituye la publicación en la que está inserto es uno de los elementos cruciales para una correcta lectura de las viñetas de humor. No obstante, su comunión con los postulados del periódico puede ser más o menos laxa. Según Néstor Silva, su tira diaria en el periódico *El Popular* -órgano oficial del Partido Comunista del Uruguay- no seguía directivas del diario, sino que eran su entera responsabilidad. A través de ellas “no se bajaba línea” estricta con la postura del Partido Comunista. No obstante, la opinión política que *Néstor* transmitía en su tira “Patricia” era, según su autor, principalmente proclive a la unidad de los distintos grupos de izquierda, concretada en 1971 con la fundación del Frente Amplio, lo cual coincide, al menos en lo general con la postura comunista en aquel momento.

En una observación somera se han detectado en este período numerosos ejemplos de publicaciones dedicadas al humor con vida efímera. Según menciona César di Candia (2003), esta abundancia de manifestaciones del humorismo gráfico y escrito sobrevivió al golpe de Estado, aunque en general tanto las circunstancias políticas como las dificultades económicas impidieron que su existencia se prolongara mucho más. Tanto la referencia a múltiples revistas como las menciones a exposiciones dedicadas al humor y la historieta sugieren un momento de especial interés y desarrollo de este lenguaje en Uruguay, que contrasta con su casi completa desaparición hacia el final de la década.

Encuentros entre caricaturas, alegorías y personajes anónimos

La práctica de caricaturizar personajes políticos, un recurso creativo que se remonta a las revistas de humor desde el siglo XIX, estuvo presente en todos los medios que hemos relevado en algún momento. Las figuras más frecuentemente caricaturizadas en este período y en todos los medios fueron los presidentes y ministros de Estado. La figura de Oscar Gestido pero en especial las de Jorge Pacheco y Juan María Bordaberry merecieron una atención particular en los dibujos de humor. Si se observa la evolución en la representación caricaturizada de los presidentes, en particular en los medios de izquierda, podría trazarse una curva ascendente si no en la frecuencia de su aparición por lo menos en el nivel de crítica explícita propuesto.

Mientras Oscar Gestido –presidente electo en 1966 que ejerció hasta su fallecimiento en diciembre de 1967– fue caricaturizado como un soñador, dormido en su cama y soñando con los efectos positivos de sus decisiones (Luis Blanco, *Marcha*, 14 de octubre de 1967), Jorge Pacheco Areco (presidente entre 1967-1972), su sucesor, fue en una primera etapa representado como un ser silencioso y no pensante; y poco después como alguien hábil y autoritario. En efecto, las primeras apariciones de Pacheco como presidente en las viñetas cómicas de izquierda destacaban su actitud “silenciosa” en esta primera etapa, una inactividad que sorprendía en el marco de la crisis, y que de acuerdo a Romeo Pérez y Carlos Zubillaga (1988) duró hasta la reestructura ministerial realizada en mayo de 1968. Pacheco fue representado durante esta primera etapa de su gobierno –hasta 1969 inclusive– con globos de pensamiento vacíos o sentado en la superficie de la luna, haciendo alusión a la expresión común “estar en la luna”, que refiere a “estar distraído” o “no darse cuenta de lo que está

pasando”.

Poco después la figura de Pacheco comienza a hacerse recurrente tanto en la contratapa de *Marcha* como en los suplementos y, en general, es representado con guantes y calzado de boxeo –aludiendo a la vez a su pasado como deportista y a su figura de jefe de Estado autoritario, que solía utilizar la violencia y la represión como medios para enfrentar los conflictos sociales– o con atavío de emperador. En los únicos casos en los que se relativiza su poder -que en muchas de estas representaciones alcanza la omnipotencia- es al aparecer junto a la figura del “Tío Sam” simbolizando el poder de la injerencia norteamericana en su gobierno (Fig. 1).



Fig. 1 Yenya Dumnova (Yenia), *Marcha*, 28 de noviembre de 1969, contratapa.

En las tiras de Jorge Centurión (*Cent*) y Leonardo Galeandro (*Galeandro*) en *El Diario*, la figura de Pacheco solía ser representada sin elementos de burla, sino más bien como víctima de las circunstancias, puede decirse que más que un objetivo de ridiculizarlo estaba el de enaltecerlo. Por ejemplo, en una viñeta aparecida el 18 de enero de 1968, su figura aparece elegantemente sentada junto a la de su vicepresidente, Alberto Abdala, ridiculizado por el contrario por sus rasgos. También aparece colgando un cartel frente a la Casa de Gobierno en busca de aspirantes para llenar las vacantes ministeriales producidas tras la toma de “medidas para evitar nuevos males”⁷; o llevando en una carretilla una pila enorme de “planes” desarrollistas presentados para salir de la crisis (Galeandro, *El Diario*, 6 de junio de 1968: 3), en una escena que alude con desprecio a lo que entonces se criticaba del sistema político: la tendencia a la burocracia inefectiva.

⁷ El texto junto a la caricatura de Pacheco frente a la Casa de Gobierno dice: “Cuando se toman Medidas/para evitar nuevos males/se tiene, en contrapartida/vacantes ministeriales”. “Tiene tres nuevas vacantes en el grupo gobernante”, (*Cent*, *El Diario*, 14 de junio de 1968: 3).

A medida que avanza su gobierno, tanto en los medios de izquierda como en el diario opositor nacionalista *El País*, Pacheco es cada vez más asociado con la situación de crisis y conflictos que atraviesa el país. En ese sentido, una viñeta de José Ramón Mariño (*Mariño*) muestra dos hombres dentro del agua, y uno de ellos pregunta “¿por qué al día de las playas le van a llamar 'día de Pacheco'?”, a lo que el otro responde: “Porque todos estamos con el agua al cuello” (*El País*, 7 de diciembre de 1969: 3).

Por su parte, Juan María Bordaberry (presidente entre 1972 y 1973, dictador entre 1973 y 1976) fue representado al inicio de su mandato –y en especial en las publicaciones de izquierda como *El Popular* o *Misia Dura*– como un muñeco, un ser no pensante, cuyas acciones eran resultado de las decisiones de otra persona: Pacheco.⁸ Mientras Pacheco continúa siendo captado en su porte autoritario y ostentoso, Bordaberry aparece como su heredero, ridiculizado como alguien incapaz o como una “invención” de su predecesor. Una viñeta publicada en *Misia Dura* en marzo de 1972 lo muestra como “Frankensberry” haciendo alusión al personaje de Mary Shelley *Frankenstein*, un humano fabricado en laboratorio. Poco después, se generaliza una representación más clara de un personaje decidido y hábil. En particular, la gestualidad que el personaje adopta en muchos casos (podría describirse como una sonrisa con cierta picardía) expresa una actitud clara de astucia, evidenciando una decisión consciente de sacar provecho de las situaciones (Fig. 2). La idea de Bordaberry como un “títere” bajo el dominio de otro ya no está presente en estas representaciones.⁹



Fig. 2 Francisco Graells (Pancho), *Marcha*, 30 de junio de 1972, contratapa.

⁸ Véase póster de hoja entera contenido en *Misia Dura*, suplemento del diario *El Popular*, 15 de marzo de 1972, páginas centrales, o las tiras denominadas “Frankensberry” aparecidas en el suplemento en los meses de marzo y abril de 1972, de F. Tadropi (*Duende*).

⁹ Véase por ejemplo la portada de *La Balota* del 4 de abril de 1972, en la que Bordaberry aparece ataviado como el crupier de un casino, que retira las fichas del tablero -con leyendas como “poder adquisitivo” o “aumento de salarios” con un rastrillo con la sigla “COPRIN”, mientras exclama “¡Negro el 72!” (“El refrán de la semana”, sin dato de autor. *La Balota*, 4 de abril de 1972, tapa).

En las tiras publicadas en medios de derecha que han sido relevadas casi no aparece la figura de Bordaberry, aunque sí la de sus ministros. La excepción está en este caso en *El País*, donde Bordaberry aparece representado por *Mariño* con características similares a las mencionadas para los medios de izquierda.¹⁰

Mientras la caricatura o el chiste depositan la comicidad sobre un tercero, las manifestaciones estrictamente humorísticas se definen por proponer una identificación del lector en la escena, es decir, un cierto sentido autorreflexivo (Peñamarín, 1996). En este sentido, los personajes anónimos y genéricos aparecidos en cada publicación dialogando como pares pueden entenderse como un intento de lograr empatía en un lector que tiene cosas en común con ellos y de ese modo pueden dar cuenta de la “autodefinición” de cada grupo de potenciales lectores. Del mismo modo pueden analizarse los protagonistas de historietas de aparición regular como “Patricia” en *El Popular*, “Don Cosme” en *Marcha*, o “Trompa y sus amigos” en *Ahora*.¹¹ Es significativo que *El país*, un periódico conservador, suela representar diálogos entre hombres vestidos de traje o eventualmente con camisa y bermudas, y sólo en ocasiones entre mujeres o parejas adultas; mientras *La Balota* muestra muchas veces personajes jóvenes o niños con sus padres. Si bien no sería adecuado plantear una lectura lineal que determine que estos personajes son un “espejo” claro de los lectores, sí debe reconocerse que otorgan elementos para rastrear las mentalidades y posturas de estos colectivos en materia política, social y cultural.

Muchos de los dibujantes como Luis Blanco (*Blankito*), José Ramón Mariño (*Mariño*), Yenia Dumnova (*Yenia*), Néstor Silva (*Néstor*) y Francisco Graells (*Pancho*) hicieron uso recurrente de la alegoría de la República, o “la Rodelú”, una figura de una mujer andrajosa con el gorro frigio que personifica en general a la República Oriental del Uruguay (de allí el nombre), lo cual puede interpretarse en algunos casos como una alusión al Estado, aunque en general se refiere más bien al país o la sociedad uruguaya. Si bien el origen de este personaje puede hallarse en la iconografía simbólica de la revolución francesa, asociada a la libertad, un antecedente más cercano se encuentra en una creación de Julio Suárez que era “la imagen de 'Rodelú', [...] la imagen de la república, con el gorro frigio y su toga toda raída y remendada, para dar la imagen de una república que estaba en decadencia” (entrevista realizada por Jaime Clara en agosto de 2010). Tras el fallecimiento de Julio Suárez (*Jess*), el personaje de la *Rodelú* continuó apareciendo en las viñetas de muchos autores. Por ejemplo, en la contratapa de *Misia Dura* del 15 de abril de 1972, una *Rodelú* realizada por *Néstor* declaraba ante un funcionario lamentándose por encontrarse en estado de guerra.¹² Una figura similar aparecía en los dibujos de *Pancho* en *Marcha* y *La Balota* sirviendo a Pacheco como una esposa, haciendo las compras como un ama de casa, o siendo objeto de engaños, castigos o miseria (Figs. 2 y 7). Paralelamente podía encontrarse el mismo personaje en los dibujos de *Mariño* en *El País*, comentando con preocupación las circunstancias económicas.

¹⁰ Véase por ejemplo “Escalarga” donde Bordaberry se ve subiendo una escalera de madera con un paquete que dice “comestibles, combustibles, boletos, servicios” y piensa “hum... me estaré olvidando de algo?” mientras en el fondo una pareja lo mira con otra escalera en la mano, pero más chica (*Mariño, El País*, 6 de abril de 1972: 5).

¹¹ Creaciones de Néstor Silva (*Néstor*), Francisco Graells (*Pancho*) y *Gus* respectivamente.

¹² La figura muestra un diálogo entre el funcionario y la *Rodelú* “¿nacionalidad?’ – ‘uruguaya’ – ‘¿estado?’ – ‘de guerra, lamentablemente’” (Néstor Silva (*Néstor*), *Misia Dura*, 17 de mayo de 1972, contratapa).

Podría indagarse más profundamente en los matices de significado que ofrece cada dibujante al utilizar dicho personaje, cuya representación cruzó estilos y posturas políticas. Pero su aparición en los diversos medios puede ser indicio tanto de la existencia de disputas simbólicas por la apropiación de un personaje popular y asociado con “los uruguayos” o “la gente común”; como de la intención de los dibujantes de representar la situación del país en su conjunto, procurando identificar al lector con un colectivo que trascendía en alguna medida los grupos partidarios.

“No es que los precios suban, es que el país se hunde”¹³

A partir de fines de la década del cincuenta, Uruguay entró en un proceso de recesión económica que desembocaría en una profunda crisis. El abandono del modelo de “Estado benefactor” que había dominado las décadas anteriores implicó una política regresiva en cuanto a distribución del ingreso, el deterioro del sistema de seguridad social y el debilitamiento del Estado como agente económico (Nahum y otros, 1997: 148-150). Por otra parte, se suspendieron los mecanismos de negociación colectiva y hubo un endurecimiento de la represión ante los conflictos sindicales, decretándose por ejemplo la militarización de funcionarios y dándose numerosas detenciones. El debilitamiento del salario real en el período se vio acompañado de una suba en los costos de los productos de la canasta familiar que se agudizó hacia fines de la década de 1960 alcanzando niveles alarmantes. La pobreza e indigencia se triplicaron entre 1963 y 1976. El gobierno de Jorge Pacheco, cuyo gabinete integraban representantes directos de los grandes capitales del país, respondió a estas circunstancias haciendo uso de medidas económicas de corte liberal como la congelación de precios y salarios. Estas políticas generaron entre otras cosas una gran escasez de productos de la canasta básica, que eran objeto de especulación y acaparamiento.

La crisis económica fue aludida por casi todos los humoristas gráficos, tanto en medios de izquierda como de derecha. Mientras un cuadro de Néstor Silva en *Misia Dura* citaba la letra del tango “Mano a mano” para expresar que tener el mate lleno de yerba representaba casi una ilusión debido a la escasez de artículos de consumo como aquél (Néstor Silva (Néstor), *Misia Dura*, 6 de abril de 1972: 4), Cent en *El Diario* mostraba al lechero subastando su botella de leche, al igual que si fuese una joya (Jorge Centurión (Cent), *El Diario*, 9 de enero de 1968: 4). (Fig. 3)

¹³ *La Balota*, Suplemento del diario *Ahora*, 25 de abril de 1972: 6.



Fig. 3 Jorge Centurión (Cent), *El Diario*, 9 de enero de 1968: 4.

Por otra parte, la fila o “cola” para abastecerse de productos de circulación reducida o vedada como la carne fue un tema recurrente en las viñetas, al igual que las escenas en comercios o almacenes, en sótanos o depósitos de acopio de mercaderías, con referencias directas a la suba desmedida de precios o a la escasez de productos. De acuerdo a lo observado hasta el momento podrían identificarse dos grandes grupos de viñetas dedicadas a este tema: aquellas que bromeaban sobre las circunstancias como la inflación, escasez, y acaparamiento sin aludir a sus causas (que podríamos llamar *acríticas*) y aquellas que denunciaban las injusticias surgidas de esta situación y la inadecuación de las medidas tomadas por el gobierno para enfrentarla (*críticas*).

Un claro ejemplo de viñetas *críticas* respecto a la crisis económica es un cuadro aparecido en abril de 1972 en *La Balota*, donde aparece un globo de diálogo que sale de un pozo y dice “Eso de la carestía no es más que una ilusión óptica, no es que los precios suban, es que el país se hunde” (fig. 4).



Fig. 4. *La Balota*, suplemento del diario *Ahora*, 25 de abril de 1972: 6.

La imagen utilizada en la viñeta no disimula la clara expresión “el país se hunde” que sugiere ineludiblemente una connotación económica, “el país está en quiebra”. Por otra parte, el uso de la metáfora del hundimiento, que es además un proceso lento e irreversible de fracaso o pérdida, es común en varias de las publicaciones en referencia a la situación económica.

Es de destacar que entre estas tiras la crítica no está solamente dirigida a las medidas del gobierno sino a la acción de otros actores como los comerciantes y consumidores en general que acaparaban productos en su haber. Así hubo cuadros –como el aparecido en el diario *Ahora* el 22 de marzo de 1972– donde un personaje caracterizado como un almacenero en un sótano repleto de artículos de consumo exclamaba aliviado: “¡Menos mal que el allanamiento fue a un comité de base!”.

Los conflictos gremiales aparecen referenciados más frecuentemente en los medios de derecha y en general desde la óptica del usuario perjudicado por las huelgas, un lector probable de las viñetas. En un cuadro de AL en *Acción*, una madre explica a su hijo que llora: “comprende que papá tiene un caso urgente...” mientras un médico se va en monopatín (*AL. Acción*, 19 de abril de 1972: 4). La viñeta, que comenta la noticia de que el gremio médico se oponía a utilizar sus vehículos particulares para cubrir llamados de urgencia domiciliaria sin que se les cubriera el costo del combustible, subraya la precariedad de la atención médica, cuyo recurso para atender una urgencia era lo que eventualmente el profesional tenía a su alcance.

La permanencia del tema de los conflictos laborales y sindicales en la agenda pública y en la prensa se pone en evidencia en otra viñeta de AL en *Acción*. En ella dos hombres toman café en una mesa, uno lee el diario y dice “¡Mirá vo...! Pagaron un millón de pesos por un carnero...!” , a lo que el otro contesta “Pah! ¡Qué 'huelga' bárbara habrá sido...!!!” (“Ideal” importado”, *AL. Acción*, 24 de noviembre de 1967: 3). Especialmente en la contratapa de *Marcha*, los dibujantes solían explicitar visualmente la situación de miseria de gran parte de la población, mostrando viviendas precarias, personas descalzas o mendigando y comúnmente con expresión de dolor o tristeza en sus rostros, elementos que trascienden muchas veces el sentido específico de la viñeta, y que apuntan tal vez simplemente a exponer la pobreza como fenómeno creciente y evidente en la época. Con fuerte ironía varios autores ponen en evidencia las contradicciones del discurso oficial del momento, que pretendía transmitir que la solución a la crisis económica se encontraba en la colaboración de los ciudadanos con las políticas de Estado, evadiendo por otra parte la responsabilidad del Estado con sus ciudadanos, perjudicados por la crisis. También ridiculizaba el eslogan anticomunista que pregonaba por conservar “nuestro estilo de vida”, idealizando el modelo económico sin mostrar sus claroscuros (Fig. 5).



Fig. 5 Francisco Graells (Pancho), *Marcha*, 8 de septiembre de 1972, contratapa.

La alusión a la crisis económica y las medidas adoptadas en estos años para enfrentarla se volvieron algo corriente, de ahí que las metáforas como la congelación de las personas (o del país, representado por la figura de la *Rodelú*) representada con un témpano de hielo conteniendo sus cuerpos, se repita durante un largo tiempo por ejemplo en los dibujos de *Blankito y Pancho en Marcha*.

La crítica relacionada a la política económica conllevaba una interpretación que involucraba otros aspectos de la política que ponían en evidencia el vínculo que había entre unas y otras medidas. En el caso de los periódicos de izquierda, la relación entre las medidas represivas y la política económica era parte sustancial de su análisis de la situación. Un ejemplo de ello es la viñeta de *Pancho* en la contratapa de *Marcha* en la que se cita a los personajes de la historieta estadounidense “Los picapiedras” de *Hanna & Barbera*. En ella sus protagonistas –una pareja que vive en la edad de piedra–, comentan la situación. El jefe de hogar, Pedro Picapiedra, menciona: “Tenemos troncomóvil, televisor, licuadora, aspiradora, teléfono y muchas cosas más... Nadie diría que estamos en la Edad de piedra”, y su mujer le contesta “...si no fuera por la ley de seguridad” (Francisco Graells (Pancho), *Marcha*, 14 de julio de 1972). Con una referencia directa al modelo económico norteamericano entonces comúnmente idealizado, la viñeta cuestiona una visión acotada de la situación del país –específicamente a la capacidad de consumo de ciertos sectores– y traía a colación la Ley de Seguridad del Estado, una norma que pretendía legitimar y establecer como regla las formas de control y convivencia autoritarias que chocaban claramente con la idea de un país moderno o de una situación de bienestar. En esta como en otras viñetas es posible apreciar no sólo la vinculación que ya los contemporáneos realizaban entre las medidas de represión y las transformaciones del modelo económico sino también la advertencia de una grave crisis política.

“Sí, señores, somos los campeones de la democracia. Y si no, a ver ¿quién tiene más votos que votantes?”¹⁴

En medio de la crisis y de un fuerte clima de agitación política, las elecciones de 1971 tuvieron algunas particularidades. El histórico bipartidismo uruguayo enfrentaba un desafío: se trataba de las primeras elecciones en las que participaba el Frente Amplio, una nueva coalición conformada por diferentes grupos de izquierda. En ese marco, las elecciones se presentaban como una oportunidad de cambio, y tanto sus partidarios como sus opositores consideraban posible una victoria de la nueva fuerza.

El Partido Nacional, tradicional opositor al gobierno, presentaba a su vez a un candidato reformista, que logró granjearse un gran apoyo en la población ávida de cambiar el plantel de gobernantes. Su discurso se distanciaba, sin embargo, de la fuerza de izquierda en algunos elementos, y se presentaba principalmente como una opción de salida a la crisis política no relacionada con el comunismo, contra el cual existía una fuerte propaganda, enmarcada en las batallas simbólicas de la guerra fría.

El partido gobernante –el Partido Colorado– por su parte, propuso plebiscitar junto con las elecciones un proyecto de reforma constitucional que habilitaba a la reelección de Jorge

¹⁴ *Misia Dura*, 12 de enero de 1972, contratapa.

Pacheco Areco. En pleno clima de agitación y violencia, los resultados fueron controvertidos¹⁵ y ocasionaron denuncias de fraude por parte de la izquierda y el partido Nacional. El humor gráfico se sumó a estas denuncias como quedó expresado en una viñeta en la contratapa de *Misia Dura* citada como título de esta sección del artículo.

La portada de *Misia Dura* del 12 de enero de 1972 –semanas después de las elecciones– mostraba a un caballero medieval que caricaturizaba al electo Juan María Bordaberry pasando por encima de una montaña de urnas, y lo llamaba “el caballero fraudal”. Acompañando a esta caricatura, una línea de texto aludía al allanamiento realizado en el Cilindro Municipal (estadio utilizado para el escrutinio) a partir de las denuncias de fraude, como algo improbable, diciendo: “Allanaron el cilindro. Dio un rectángulo de mt. 2,60 de ancho por 500 metros de largo más o menos” (*Misia Dura*, 12 de enero de 1972, portada).

Al mismo tiempo, aparecía en los diarios de derecha una alusión completamente distinta a las denuncias de fraude. En el diario *Acción* del 2 de diciembre de 1971 se publicó un cuadro donde se observaba al candidato de izquierda a la presidencia, Líber Seregni, durante el escrutinio de una mesa receptora de votos, sumergiéndose en una urna hasta la cintura, mientras los integrantes de la misma le decían: “Convénzase, rucucu, no hay más votos”, dejando entrever su descreimiento respecto de un eventual fraude (Fig. 6).



Fig. 6 AL, *Acción*, 2 de diciembre de 1971: 6.

De esa forma, se expresa de manera bastante clara en las tiras de humor la postura en el conflicto: mientras las que aparecen en medios de izquierda se refieren a las irregularidades habidas durante y luego de las elecciones, las favorables al gobierno ridiculizan las “falsas denuncias”. Es curioso en este marco la postura de *El País*, el periódico nacionalista, donde las viñetas sobre el tema de las elecciones no mencionan el tema del escrutinio ni del eventual

¹⁵ Las llamadas “leyes de lemas”, vigentes desde la década de 1930 hacían que el candidato más votado dentro del lema más votado fuera el vencedor. Esto permitió que resultara presidente el colorado Juan María Bordaberry, cuya candidatura contó con 379.514 votos en todo el país, mientras que, a nivel nacional el candidato blanco Wilson Ferreira Aldunate (439.647 votos) y a nivel del departamento de Montevideo el frenteamplista Líber Seregni lo superaban en sufragios.

fraude –de cuyas denuncias participaron varios de sus miembros– sino que aluden principalmente al fracaso de la izquierda. Es de subrayar que la alusión de los medios de derecha a la izquierda tenía aún en las viñetas gráficas muchos elementos del discurso anticomunista, presente en el país desde al menos una década antes de aquellas elecciones.

“¿Dónde se vio un régimen que se diga democrático en el que las libertades estén medidas?”¹⁶

En octubre de 1967, el presidente Oscar Gestido decretó Medidas Prontas de Seguridad (MPS), un instrumento legislativo pensado para casos de emergencia, que otorgaba cierta libertad de acción al Poder Ejecutivo.¹⁷ Se trataba de medidas directamente relacionadas a reprimir la movilización sindical, según la versión del mismo presidente. Dos semanas después, las medidas fueron levantadas. Sin embargo, a partir del 13 de junio de 1968, bajo la presidencia de Pacheco, las MPS fueron decretadas de nuevo y permanecieron vigentes casi ininterrumpidamente hasta 1973. Según Ana Laura de Giorgi (2010), es cuestionable el argumento que explica las medidas autoritarias tomadas por Pacheco por la debilidad de su respaldo político, ya que estas medidas muchas veces no fueron rechazadas por el Parlamento, que tenía la potestad de levantarlas.

Esta política se vio acompañada de otras medidas como la militarización de los empleados públicos, la declaración del “Estado de Guerra Interno”¹⁸ y la “Ley de seguridad del Estado y el orden interno”, promulgada el 10 de julio de 1972. Entre sus principales efectos estaba la instauración de la Justicia Militar a civiles, medida que en 1972 se generalizó, anulando al Poder Judicial. Esto implicó una suspensión de las mínimas garantías de cumplimiento de los derechos fundamentales, es decir, del derecho a la vida, a la integridad personal, a la libertad física, de expresión y de conciencia. En poco tiempo los detenidos comenzaron a hacerse numerosos y aparecieron denuncias de torturas y maltratos.

Estas políticas permitían un estado de vigilancia sostenido y pretendían de esa forma detener tanto el avance de los movimientos armados como la movilización social que había estallado en parte como respuesta a las severas condiciones de vida y a las medidas económicas del gobierno.

El humor, especialmente el de izquierda, encontró recursos para cuestionar la política represiva. Las MPS y demás instrumentos de represión estatal eran aludidos comúnmente utilizando el término “medidas”, o bien simbolizados por una pesa, el garrote o la cachiporra (fig. 7). Las viñetas solían cuestionar el carácter democrático del régimen y denunciar las políticas represivas como contraproducentes ya que generaban violencia so pretexto de combatirla. En ese sentido, un pequeño cuadro de la página central de *La Balota* del 7 de marzo de 1972 mostraba un diálogo de dos personas sin rasgos particulares, en el que una decía a la otra: “Las medidas no se deberían levantar mientras persista el caos y el desorden que ellas originan”.

¹⁶ *Misia Dura*, 8 de marzo de 1972, contratapa.

¹⁷ Estas medidas posibilitaban gobernar por medio de decretos y tener mayor capacidad represiva de disturbios y manifestaciones.

¹⁸ En medio de un clima de fuerte violencia y represión, el 15 de abril de 1972 el parlamento uruguayo declaró la Suspensión de garantías individuales y el Estado de Guerra Interno.

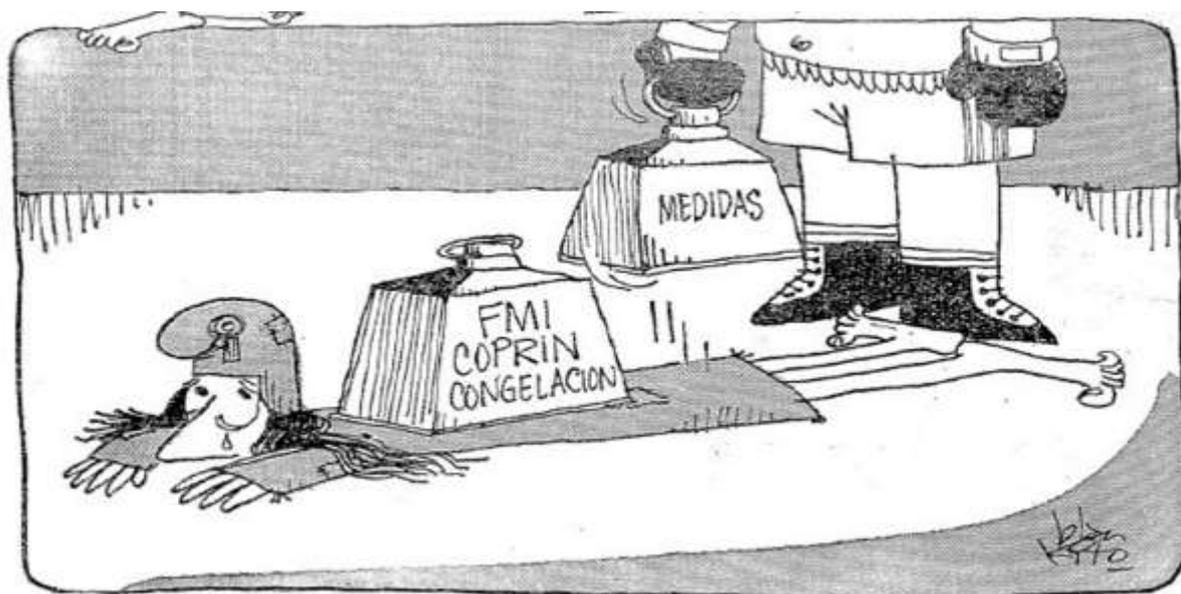


Fig. 7 “Parece chiste, Luis Blanco (Blankito), *Marcha*, 21 de marzo de 1969, contratapa.

En numerosas viñetas en medios de izquierda se relacionaba directamente a la política represiva con la injerencia norteamericana, así como con las políticas del Fondo Monetario Internacional en la región, y las cartas de intención que el país firmaba con este organismo, las cuales comprometían la política interna a corto, mediano y largo plazo. En la mayoría de los casos la presencia estadounidense y el FMI eran representados con la figura del “Tío Sam”. Además de mostrar explícitamente la presencia norteamericana en la policía, se denunciaba la represión como mandato extranjero, que podía tener como objetivo contener el descontento social a los fines de que el Estado uruguayo pudiera cumplir las estrictas condiciones acordadas con el Fondo. Por ejemplo, el cuadro de *De Rosa* publicado en *Ahora* el 4 de abril de 1972 mostraba un naipe con el as de bastos, claramente asimilable a una cachiporra, representando “la carta de intención” firmada en acuerdo con aquel organismo.

Es llamativo que un fenómeno como la guerrilla, cuya “sola emergencia” como plantea Hebert Gatto (2004: 21) “cambiaba los rumbos tradicionales por los que había transitado el país”, no haya sido directamente aludido en viñetas en diarios de derecha ni en las publicaciones relacionadas al PCU (*El Popular* y *Misia Dura*) del período que hemos estudiado. En *Marcha* es quizás donde el tema apareció más frecuentemente. *Pancho* representaba a los militares, encargados de la lucha antisubversiva como perdidos, recurriendo a adivinos o bolas de cristal, o encontrándose unos a otros al buscar guerrilleros en túneles.¹⁹ La aparición en una viñeta de *Gaucher* en *La Balota* de un afiche que anunciaba la búsqueda de Luis Cubilla, “Jefe del Movimiento de Liberación de Nacional”, es uno de los pocos ejemplos en los que el tema se hace claramente visible, aunque se trata de una mención lateral, en un juego de sentidos cuyo tema central es la coyuntura del ámbito deportivo (Oscar Abín (*Gaucher*), *La Balota*, 1 de febrero de 1972).²⁰ Es de destacar la identificación de una

¹⁹ Véase por ejemplo: Francisco Graells (*Pancho*), *Marcha*, 21 de agosto de 1970 y 29 de enero de 1971.

²⁰ Refiere a una noticia del ámbito futbolístico. El jugador mencionado, José Luis Cubilla, había sido jugador de Peñarol y en este momento servía al cuadro contrario, el Club Nacional de Football, con cuya camiseta había perdido un partido, razón por la cual merecía el disgusto de su director técnico, que es la figura que aparece representada corriendo tras suyo.

figura saliente del deporte, una figura admirada a nivel popular, con un guerrillero requerido por las fuerzas represivas.

Para el caso de *El Popular*, Leibner (2007: 476) contextualiza su casi completo silencio o ausencia de menciones a la acción de los grupos armados en una política específica y decidida de evitar la confrontación por parte de la dirigencia del PCU. De acuerdo a su análisis, tanto en los discursos públicos como en sus medios de prensa, los comunistas evitaron la polémica con los predicadores de la acción directa con quienes tenían fuertes desacuerdos para impedir que el movimiento social se plegara a esta estrategia, así como para no favorecer ni dar argumentos a los “enemigos comunes”. Por el contrario, las manifestaciones de protesta de los militantes estudiantiles y sindicales sí fueron aludidas en estos medios, por acusación o defensa. Hacia 1968 el tono de la prensa montevideana era fuerte y resaltaba la violencia tanto para denunciarla como agresión o atropello como para exaltarla como lucha o resistencia legítima de las acciones de masas (Leibner, 2012: 532).

En las tiras de humor de derecha la violencia de las manifestaciones estudiantiles aparece ridiculizada, por ejemplo, en tiras como la de *Galeandro* en *El Diario* el 9 de junio de 1968 en la que una multitud de jóvenes avanza con antorchas y combustible hacia unos autos reunidos y otro los detiene, diciendo: “No, muchachos, ¡¡Este no que es de mi viejo!!”. En los medios de izquierda son numerosas las alusiones a un doble discurso que acompañaba desde el gobierno a la represión y el control de las fuerzas conjuntas sobre la población. Viñetas fuertemente cargadas de ironía y humor negro ponían en evidencia y sin medias tintas este tipo de situaciones. Así, mientras Pacheco y sus ministros entonaban “Noche de Paaaaz! Nooche de aaamoor” en el interior de un edificio, en su exterior decenas de soldados custodiaban las calles (Francisco Graells (Pancho), *Marcha*, 24 de diciembre de 1970). De ese modo se ironizaba sobre las audiciones oficiales que pregonaban un estado de situación que no era coherente con lo que podía encontrarse en las calles.

Por otra parte, las denuncias de torturas que llegaban al Parlamento y que fueron confirmadas por la Comisión investigadora designada para indagar en el tema también fueron aludidas de forma directa y reiterada por los creadores gráficos. Las menciones al uso de picanas eléctricas por parte de la policía, a detenciones infundadas, allanamientos y otras prácticas represivas aparecen durante todo el período incluso –aunque en mucho menor medida– en medios de derecha. La alusión al tema en algunos casos muestra cómo entre simpatizantes de izquierda ser indagado se volvía algo tan natural como omnipresente, un fenómeno que *Pancho* ponía en evidencia llevándolo al absurdo de que no haber sido allanado podía implicar que se estaba a favor del gobierno.²¹

A lo largo del período la situación de violencia fue en aumento, y el tema se volvió cada vez más recurrente en la prensa, y a la vez más delicado. En general su aparición estaba ligada a una explicación o interpretación de la finalidad política que tenía cada evento o agresión. En el ámbito humorístico, las viñetas de los medios de derecha evitaban el tema de la represión. En general solían referirse a las huelgas, manifestaciones y conflictos sindicales, los cuales aparecían en viñetas aludiendo al cese de servicios, y eran siempre vistos desde la óptica de los perjudicados. En cambio, puede decirse que es la violencia, en un sentido amplio

²¹ En la viñeta mencionada, un hombre dice a un policía: “Y a mí por qué no va a allanar la casa, ¿eh? Tengo cara de reeleccionista, acaso?” (Francisco Graells (*Pancho*), *Marcha*, 29 de enero de 1971, contratapa).

(económica, política, social), la que predomina temáticamente en el humor gráfico de izquierda de este período. El humor de izquierda tomaba la bandera de la denuncia, y pretendía incitar a reflexionar sobre el peligro de las políticas represivas y la dirección que éstas podían tomar.

A su vez, las múltiples alusiones a un “*hoy*” o “*ahora*” –distinto del pasado– realizadas en estas tiras y cuadros de humor sugieren además la existencia generalizada de la percepción de aquel presente como un momento de cambio o ruptura, que estaba en algunos casos relacionada además a menciones a la incertidumbre acerca del futuro.

Algunos teóricos han relacionado al humor con una actitud de resistencia frente a las situaciones de dolor. Esto puede deberse a que el recurso cómico implica detener una respuesta emocional, ya que “*lo cómico y la emoción sentimental se excluyen recíprocamente*” (Casares, 2002: 176). A la vez, el sentido del humor es considerado por la psicología como uno de los principales factores de resiliencia, es decir, aquellos que hacen a la capacidad no sólo de resistir, sino de salir fortalecidos de circunstancias adversas mediante una intervención creativa.²² Además, al igual que como sucede en el caso argentino para un período cercano como el estudiado por Florencia Levín (2013) y Mara Burkart (2007: 6): “las imágenes conforman el mecanismo de representación por excelencia para hacer referencia a [la violencia] por su ambigüedad”, ya que se vuelve muy difícil expresar “con palabras o expresiones lo que estaba sucediendo en todas sus dimensiones”.



Fig. 8 Oscar Abín (Gaucher), *La Balota*, 1 de febrero de 1972, tapa.

²² Para la psicología, “hablar de resiliencia es hablar de la capacidad humana, individual o grupal, de resistir a situaciones adversas, encontrando recursos creativos para emerger de ellas”. Véase Rodríguez, Daniel. “El humor como indicador de resiliencia” (Rodríguez, 2001: 185).

Si bien esto puede observarse varias veces a lo largo del período, es significativa la coyuntura de abril de 1972. Aunque las denuncias de abusos, torturas y apresamiento de militantes políticos, sindicales y estudiantiles venían dándose desde años atrás, en 1972 el enfrentamiento de las fuerzas estatales con la guerrilla y su persecución a otros grupos de izquierda y movimientos sociales se intensificaron, y la represión fue especialmente violenta. Esto puede explicar la aparición en el mes de abril de 1972, en el espacio reservado a los cuadros de humor en distintos periódicos, de creaciones gráficas no humorísticas que presumiblemente pretendían mostrar una reacción a la situación de violencia desmedida, así fuera bajo forma de protesta o de lamento. Esto puede observarse en el caso de *Mariño*, que presentó en el espacio de su cuadro diario de humor en *El País* la *Rodelú* tomándose la cara entre las manos en señal de desesperación (fig. 9); así como en el de *Duende* en *Misia Dura*, que colocaba a todos los personajes de su tira periódica “el perro frentino” manifestándose a página completa contra el avance del “fascismo”.²³



Fig. 9 José Ramón Mariño (Mariño), *El País*, 15 de abril de 1972: 3.

“Sí. Queremos poder decir NO”²⁴

La censura fue uno más de los tantos mecanismos que adoptó el sistema represivo estatal en este período para acallar voces disidentes. Entre diciembre de 1967 y junio de 1973 hubo cientos de clausuras temporales y definitivas de diarios y revistas, así como requisa de ejemplares en la vía pública, entre otras medidas. Todos los medios consultados para este

²³ Véanse: José Ramón Mariño (*Mariño*). *El País*, 15 de abril de 1972: 3; y “El perro frentino” de F. Tadropi (*Duende*), *Misia Dura*, 26 de abril de 1972: 7.

²⁴ *La Balota*, 25 de abril de 1972, contratapa.

trabajo excepto el diario *El País* fueron censurados e incluso clausurados o confiscados en varias ocasiones durante este período.²⁵

El número de clausuras se redujo después del golpe de Estado de 1973, lo cual se ha leído simplemente como “un indicador de los resultados que alcanza la dictadura con su política, un indicador del éxito de la autocensura que se imponen los medios impresos” (Albistur, 2006: 116). El miedo y la desconfianza que se generaron a nivel social oficiaron de apoyo a otras medidas represivas, instaurando un régimen de *autocensura* en los medios y en la ciudadanía.

En este marco, los medios de comunicación que aún mantenían cierta mirada crítica hacia el avance del autoritarismo se vieron desafiados a utilizar recursos creativos y originales como metáforas e ironías para transmitir sus ideas que obligaban a leer “entrelíneas”. El humor gráfico no estuvo ajeno a esta estrategia de supervivencia. A medida que la censura fue siendo más reiterada y sistemática los humoristas comenzaron a utilizar variados recursos estéticos y lingüísticos para salvar o bien para denunciar la censura y la propaganda oficial que la complementaba. En ese sentido, la contratapa de *Marcha* aparecen varias alusiones directas a medios que colaboraban con la política oficial.

Pancho denunciaba la necesidad de leer entrelíneas la información que aparecía en la prensa en cuadros como el publicado el 28 de abril de 1972 en *Marcha*, donde una nota sobre el estado de la represa que abastecía de energía eléctrica se volvía a los ojos de un personaje caracterizado como un lector una alusión indirecta a la represión y la censura: “‘El descenso de la cota' (se debe referir a la suspensión de garantías) 'deja al descubierto la represa' (la represión, claro) 'lo que impone las restricciones' (de información, seguro)...”. Una lectura tras la cual el personaje concluía: “¡qué barbaros, los van a clausurar!” (Francisco Graells (*Pancho*), *Marcha*, 28 de abril de 1972, contratapa).

De esta manera aun la censura misma fue aludida recurrentemente por las viñetas de humor. Recursos gráficos como apresar globos de texto permitían aludir a ella sin palabras. En *La Balota* apareció regularmente un espacio llamado “La nada” diseñado por Luis Blanco (*Blankito*) (Fig. 10). Utilizando principalmente cuadros vacíos con globos de texto, dejaba a la imaginación del lector dilucidar a qué se refería en ellos. Lo oculto, lo invisibilizado, el espacio en blanco en la prensa se volvían el tema de estos cuadros de humor. Si bien su contenido excedía el tema de la censura en la prensa, y agregaba menciones a los “tabúes” sociales como la sexualidad, por ejemplo, su aparición en este contexto puede interpretarse como una evidente mención a la censura.

²⁵ Con la excepción de *El País*. En el período que nos ocupa, fueron clausurados: *Acción* por cuatro ediciones, *Ahora* por once ediciones, *El Diario* por una edición, *El Popular* por veinte ediciones (más una confiscada) y *Marcha* por cinco ediciones (más una confiscada). Ver sobre el tema Albistur (2006).

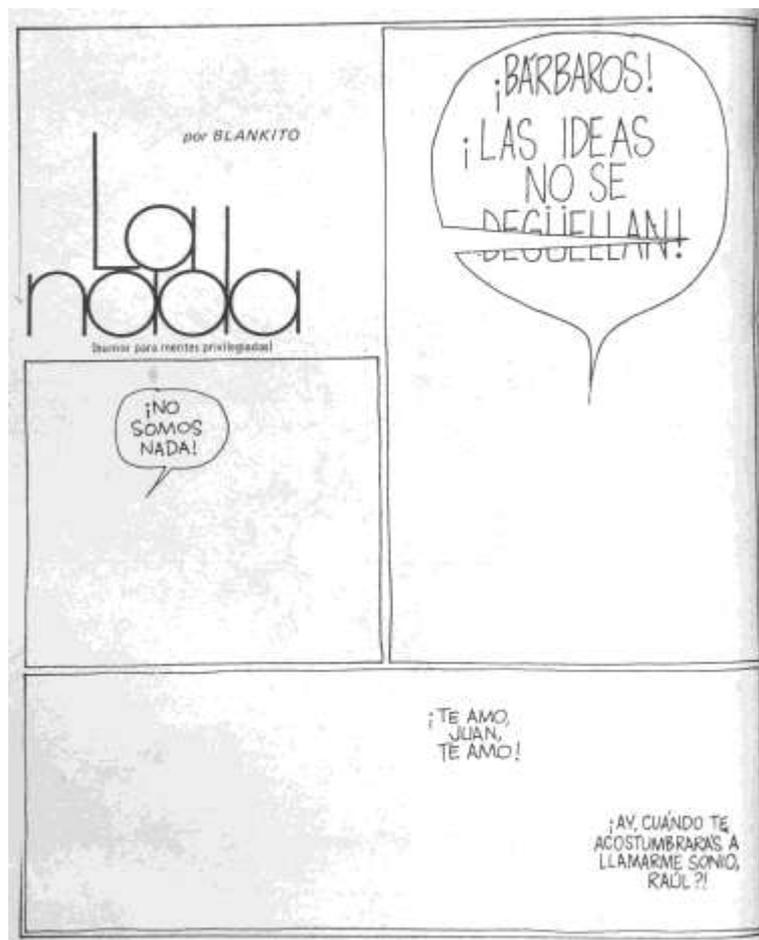


Fig. 10 “La Nada”, Luis Blanco (Blankito), *La Balota*, 8 de febrero de 1972, contratapa.

La autocensura también aparece representada y ridiculizada varias veces, directamente relacionada a un estado de miedo y de desconfianza hacia las demás personas, percibidas como potenciales “tiras” o informantes de la policía.

El 1° de diciembre de 1969 un decreto gubernamental prohibió expresamente el uso en la prensa de los términos: “comando”, “terrorista”, “subversivo”, “extremista”, “célula”, “delincuente ideológico” y “delincuente político” (cit. en Demasi y otros, 1996: 111). Las múltiples respuestas gráficas a este decreto son muestras de la actitud desafiante que muchos dibujantes tuvieron ante la censura. Por ejemplo, apareció al día siguiente en *El país* una viñeta en la que un niño se dirigía a otro sentados en la vereda, diciendo: “Y mi papá se contagió y me prohibió decir: Chocolate, Cine, caramelo y todo lo que de idea” (“Polibertad”, José Ramón Mariño (Mariño), *El País*, 2 de diciembre de 1969: 3). Si bien no se expresa una postura de clara oposición al decreto —que podría entenderse según esta interpretación como una forma de evitar “dar idea” en lo relacionado a las prácticas subversivas— la viñeta tampoco era claramente condescendiente con la medida, si se considera que desde el título de la viñeta —“Polibertad”— se mencionaba el recorte a la libertad que la misma suponía.

Varias de las viñetas aparecidas en *Misia Dura* en este período también aludieron al decreto de censura de términos. Una obra de *Duende* publicada pocos días después lograba dejar en ridículo la medida en su arbitrariedad. En ella un estudiante frente a un microscopio

piensa con preocupación: “¡Si no le digo al profe que esto es una célula pierdo el examen!... y si le digo voy en cana!” (F. Tadropi (Duende), *Misia Dura*, 8 de diciembre de 1969: 3).

Es especialmente sugerente en ese contexto el cambio sufrido en el caso de *Marcha*, cuya contratapa (dedicada por completo a viñetas de humor) a partir de diciembre de 1969 cambió su autor principal de Luis Blanco (*Blankito*) a Francisco Graells (*Pancho*) y su título de “Parece chiste” a “No es chiste”.

En general es de destacar la claridad que mantenían las viñetas, en especial las de izquierda, aún en contexto de censura. Su insistencia en lo explícito podría enmarcarse en un momento de ebullición política en la que aún con matices, en muchos casos la actitud militante de tomar riesgos se sobrepuso a la autocensura.

Reflexiones finales

El humor gráfico ha demostrado ser una fuente de gran valor para conocer las formas de representarse y de representar su época que tienen los grupos sociales. En el caso de las publicaciones pertenecientes al período entre 1967 y 1973 en Uruguay, las viñetas de humor significan una interesante forma de acercarse a la complejidad de un período de crisis y violencia, de cambios a distintos niveles, en el que los diferentes actores políticos planteaban sus propias interpretaciones, críticas y propuestas.

En este contexto, el humor gráfico es parte de un momento de expresión exacerbada de las posiciones políticas, pero es a la vez un medio que en sus particularidades logra alejarse un poco de lo panfletario, de la “bajada de línea”, del discurso oficial u opositor. Podría decirse que de alguna forma el humor es excusa para tocar temas que el texto no toca, y lo gráfico es excusa para mencionar “lo inmenorable”, nombrar lo prohibido, sugerir y buscar la empatía en lugar de exponer una respuesta acabada.

La intertextualidad con elementos múltiples provenientes de la cotidianeidad, de la cultura, de los acontecimientos sociales y políticos inmediatamente próximos hace que en ocasiones exista una distancia entre las creaciones gráficas y sus lectores no contemporáneos, quienes no comparten muchos de los códigos de este lenguaje. No obstante, una vez comprendidas, las viñetas de humor ofrecen valiosa información acerca de cómo se percibían estos elementos, cuáles eran las opiniones, las relaciones y las expectativas de un grupo, oficiando de “mapas de sentido” para reconstruir aquellas mentalidades.

A partir de esta aproximación hemos podido observar en las viñetas de humor gráfico de estos años una gran riqueza en información para servir como fuentes históricas para el estudio del período, así como una gran variedad de ejemplos de recursos, lenguajes y formas expresivas distintas.

Los aportes del estudio del humor gráfico son de gran importancia para la comprensión de un período que se asocia con la radicalización de la violencia política, pero también de la protesta social, y con importantes padecimientos por parte de varios colectivos sociales. De acuerdo a lo visto podemos afirmar que las viñetas de humor gráfico en la prensa periódica de Montevideo entre 1967 y 1973 fueron muy permeables al contexto político y social en que estaban emplazadas. Esto hizo que fueran un canal de respuesta e interpretación de los hechos

políticos casi constante a tal punto que en ocasiones en que la violencia se recrudeció, las viñetas no se suspendieron ni eludieron el tema sino que abandonaron inclusive su sentido humorístico en pro de una reacción política a los hechos.

Por otra parte, si estos abordajes son significativos para la comprensión de los procesos y mecanismos de representación social y política en ese contexto, lo son con igual o mayor importancia en relación a las estrategias comunicativas en un contexto de gran censura y autocensura. El abordaje de estas viñetas, y quizás en particular en el caso de los suplementos, parece mostrar en general una actitud desafiante por parte de los creadores gráficos en relación a la censura.

Bibliografía

Albistur, Gerardo (2006): “Autocensura o resistencia. El dilema de la prensa en el Uruguay autoritario”, en AAVV, *Cuadernos de historia reciente. 1968 Uruguay 1985*, Banda Oriental (EBO), Montevideo.

Aldrighi, Clara (2007): *La intervención de Estados Unidos en Uruguay (1965-1973). El caso Mitrione*, Trilce, Montevideo.

Álvarez Ferretjans, Daniel (2008): *Historia de la Prensa en el Uruguay*, Búsqueda/Fin de Siglo, Montevideo.

Burkart, Mara (2005): “Dictadura y caricaturas. Estudio sobre la revista HUM®” en *Actas de las IX Jornadas Nacionales de investigadores en comunicación*. Villa María, Córdoba.

_____ (2007): “La representación del Terrorismo de Estado en la revista HUM® (1978-1979)”, ponencia presentada en XI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, Mendoza, Argentina, 4 al 6 de octubre de 2007, disponible en: http://www.redcomunicacion.org/memorias/p_jornadas_p.php?id=121&idj=3.

Burkart, Mara y Cossia, Lautaro (2010): “El naufragio del “proceso”. Representación humorística de la dictadura”, en *Questión*, Vol 1, No 25 (2010), Instituto de Investigaciones en Comunicación (IICOM), La Plata.

Burke, Peter (2005): *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona.

Cores, Hugo (2007): “Aproximación a los orígenes de la violencia política en Uruguay”, en AAVV, *Cuadernos de la historia reciente del Uruguay, volumen 2*, EBO, Montevideo.

Corti, Aníbal (2003): “La brutalización de la política en la crisis de la democracia uruguaya”, en Marchesi, Aldo; Markarian, Vania; Rico, Álvaro y Yaffé, Jaime, *El presente de la dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay*, Trilce, Montevideo, pp. 51-66.

Costa Bonino, Luis (1995): *La crisis del sistema político uruguayo. Partidos políticos y*

democracia hasta 1973, Fundación de Cultura Universitaria, Montevideo.

Caetano, Gerardo y Rilla, José (1996): "El 'ajuste autoritario' y el pachecato", en Pita, Fernando, comp., *Las brechas en la historia. Tomo I. Los períodos*, Ediciones de Brecha, Montevideo, pp. 149-165.

Casares, Julio (2002): "Concepto del humor", en CIC (Cuadernos de Información y Comunicación), n° 7, UCM, Madrid, pp. 169-187.

De Giorgi, Ana Laura (2010): "¿Solo con mi pueblo?", en AAVV, *Cuadernos de la historia reciente*, volumen 1, EBO, Montevideo, pp. 15-24.

Di Candia, César (2003), "El cementerio periodístico está lleno de cadáveres de revistas de humor", *El País*, Montevideo, 9 de agosto.

Demasi, Carlos; Rico, Álvaro; Landinelli, Jorge y López, María Sara (1996): *La caída de la democracia. Cronología comparada de la historia reciente del Uruguay (1967-1973)*, FCU/CEIU-FHUCE, Montevideo.

Demasi, Carlos. "Del neobatllismo al autoritarismo", en *Encuentros*, v. 7, n° 1, Fondo de Cultura Universitaria, Montevideo, pp. 11-44.

Fagúndez Ramos, Carlos y Machado Ferrer, Martha (1987): *Los años duros. Cronología documentada (1964-1973)*, Monte Sexto, Montevideo.

Faraone, Roque (1969): *Medios masivos de comunicación*, Editorial Nuestra Tierra, Montevideo.

Frega, Ana (1993): "Como el Uruguay no hay. Consideraciones en torno al Estado 'neobatllista' y su crisis", en *Encuentros. Revista de Estudios Interdisciplinarios*. N° 2, CEIL/CEIU/FCU, Montevideo, pp. 91-103.

Frega, Ana y otros (2010): *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)*, EBO, Montevideo.

Gantús, Fausta (2009): *Caricatura y poder político. Crítica, censura y represión en la ciudad de México, 1876-1888*, Instituto Mora, México.

Gatto, Hebert (2004): *El cielo por asalto. El Movimiento de Liberación Nacional (Tupamaros) y la izquierda uruguaya (1963-1972)*, Ediciones Santillana, Montevideo.

Gitli, Eduardo y otros (1987): *La caída de la democracia. Las bases del deterioro institucional 1966-1973*, Ediciones de la EBO, Montevideo.

Leibner, Gerardo (2012): *Camaradas y compañeros. Una historia política y social de los comunistas del Uruguay*, Trilce, Montevideo.

Levín, Florencia Paula (2005): "De Cámpora a Perón. Representaciones de lo político y la

violencia según el humor gráfico del diario Clarín”, ponencia presentada en *Primeras Jornadas IMAGEN/IDENTIDAD, Buenos Aires, Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 27 y 28 de octubre de 2005.

_____ (2010): “En los límites de lo representable. La represión clandestina en el humor gráfico del diario Clarín (Argentina, 1973-1983)”, en *Actas del Congreso XXIX International Congress of the Latin American Studies Association*. LASA, Toronto.

_____ (2014): *Humor político en tiempos de represión. Clarín, 1973-1983*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires.

Marchesi, Aldo y Markarian, Vania (2012): “Cinco décadas de estudios sobre la crisis, la democracia y el autoritarismo en Uruguay”, en *Contemporánea*. Año 3, Volumen 3, FCS, Montevideo, pp. 213-242.

Markarian, Vania (2012): *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal.

Nahum, Benjamin; Frega, Ana; Maronna, Mónica; y Trochón, Yvette (1997): *El fin del Uruguay Liberal. 1959-1973*, Ediciones de la EBO, Montevideo.

Panizza, Francisco (1990): *Uruguay: Batllismo y después. Pacheco, militares y tupamaros en la crisis del Uruguay batllista*. Montevideo, EBO.

Peñamarín, Cristina (1996): “El Humor gráfico y la metáfora polémica”, en *La Balsa de la Medusa*, Visor Dis, N° 38-39 abril, Madrid, p. 107-132.

_____ (1997): “La imagen dice no. Metáfora e índice en el lenguaje del humor gráfico”, en *La Balsa de la Medusa*, Visor Dis, N° 41-42 (1997), Madrid, p. 91-127.

Pérez, Romeo y Zubillaga, Carlos (1988): “La democracia atacada”, en AAVV, *El Uruguay de la dictadura. Tomo I*, EBO, Montevideo, pp. 1-36.

Rey Tristán, Eduardo (2006): *A la vuelta de la esquina. La izquierda revolucionaria uruguaya. 1955-1973*, Fin de Siglo, Montevideo.

Rodríguez, Daniel (2001): “El humor como indicador de resiliencia” en: Melillo, Aldo y Suárez Ojeda, Elbio Néstor (2001): *Resiliencia. Descubriendo las propias fortalezas*, Buenos Aires, Paidós.

Silva Schultze, Marisa (2009): *Aquellos comunistas (1955-1973)*. Montevideo: Santillana.

Steimberg, Oscar (2001): “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico”, en *Signo y Señal*, Instituto de Lingüística/Facultad de Filosofía y Letras/UBA, Buenos Aires, disponible en: <http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Academico/04/AnalisisHumor.htm>.

Torres Fierro, Danubio (1968): *El Humorismo y la crónica*, Centro Editor de América Latina, Montevideo.

Valenti, Esteban (2008): “Izquierda y revolución del 68 al 84”, en AAVV, *Cuadernos de la*

historia reciente, 1968-Uruguay-1985, volumen 5. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.

Fuentes

Diarios:

Acción (Montevideo, 1948-1973)

Ahora (Montevideo, 1971-1973)

El Diario (Montevideo, 1923-1987)

El País (Montevideo, 1918 hasta la actualidad)

El Popular (Montevideo, 1957-1973)

Semanario:

Marcha (Montevideo, 1939-1973)

Suplementos semanales:

La Balota (*Ahora*, Montevideo, 1971-1973)

Misia Dura (*El Popular*, Montevideo, 1972-1973)

La Chacota (*El Popular*, Montevideo, 1972-1973)

Francisco Graells (*Pancho*). Entrevista realizada por Jordi Batallé el 23 de setiembre de 2009. Disponible en: http://www.rfi.fr/espagnol/actu/articles/117/article_12966.asp.

Néstor Silva (*Néstor*), entrevista realizada por Jaime Clara en agosto de 2010. Disponible en: <http://www.laondadigital.com/laonda/laonda/496/C4.htm>