

**Análisis del discurso, disciplina  
interpretativa en interdisciplinariedad**  
Violencia y estudios ético-políticos de los discursos

Graciana Vázquez Villanueva y Pablo von Stecher  
(compiladoras)



**Análisis del discurso, disciplina interpretativa  
en interdisciplinariedad**

---



**Análisis del discurso, disciplina  
interpretativa en interdisciplinariedad**

Violencia y estudios ético-políticos de los discursos

Graciana Vázquez Villanueva y Pablo von Stecher  
(compiladores)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

---

## FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

---

**Decana**

Dra. Graciela Morgade

**Vicedecano**

Américo Cristófolo

**Secretaría de Extensión**

Universitaria y Bienestar

**Estudiantil**

Ivanna Petz

**Secretaría de Asuntos**

Académicos

Sofía Thisted

**Secretaría de Posgrado**

Alejandro Balazote

**Secretaría de Investigación**

Marcelo Campagno

**Secretaría General**

Jorge Gugliotta

**Secretaría de Hacienda y**

Administración

Marcela Lamelza

**Secretaría de**

Transferencia y Relaciones

**Interinstitucionales e  
Internacionales**

Silvana Campanini

**Subsecretaría de**

Bibliotecas

María Rosa Mostaccio

**Subsecretaría de**

Publicaciones

Matías Cordo

**Subsecretaría de Hábitat e**

Infraestructura

Nicolás Escobari

---

### Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Colección Saberes



Diagramación: Ignacio Solveyra

ISBN 978-987-4923-56-1

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2019

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-7271 int. 167 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Análisis del discurso, disciplina interpretativa en interdisciplinariedad : violencia y estudios ético-políticos de los discursos / Graciana Vázquez Villanueva ... [et al.]; compilado por Graciana Vázquez Villanueva ; Pablo von Stecher. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2019.  
368 p. ; 20 x 14 cm. - (Saberes)

ISBN 978-987-4923-56-1

1. Análisis del Discurso. 2. Estudios. I. Vázquez Villanueva, Graciana, comp. II. Stecher, Pablo von, comp.  
CDD 808.5

# Índice

<b>Introducción</b>	11
<i>Graciana Vázquez Villanueva y Pablo von Stecher (Compiladores)</i>	
<b>Capítulo 1. Los estudios éticos políticos de los discursos</b>	15
De métodos, corpus, herramientas e interpretación <i>Graciana Vázquez Villanueva</i>	
<b>Capítulo 2. Notas sobre la violencia</b>	57
Las figuras y el pensamiento de la discordia <i>Raymundo Mier Garza</i>	
<b>Capítulo 3. “La parafilia es un destino”</b>	123
Criminalización del homosexual en prácticas de enseñanza médica <i>Pablo von Stecher</i>	
<b>Capítulo 4. “Somos la vanguardia de la evolución”</b>	141
<i>Ethos y objetos discursivos en el transhumanismo extropiano</i> <i>Ezequiel Torres</i>	

<b>Capítulo 5. Transhumanismo y desigualdad social</b>	185
Un análisis discursivo del "Transhumanist FAQ 3.0" <i>Ezequiel Torres</i>	
<b>Capítulo 6. Opinión pública y voto electrónico</b>	215
Argumentos y peticiones en change.org <i>Guido Gamba</i>	
<b>Capítulo 7. Dime qué lees y te diré como sobrevives</b>	243
Las historietas de <i>Fierro</i> en la transición democrática <i>Cristian Palacios</i>	
<b>Capítulo 8. Las marcas polémicas en la retórica argumentativa de los vendedores ambulantes</b>	265
<i>Natalia Leisch</i>	
<b>Capítulo 9. Llegamos para quedarnos... ¿Juntos?, pero no revueltos</b>	293
Las tensiones entre " <i>ethos colectivos</i> " múltiples en el discurso del líder estudiantil chileno Francisco Figueroa <i>Patricia Obreque Oviedo</i>	
<b>Capítulo 10. Sobre la semiosis en textos verbales y visuales</b>	319
<i>Teresa Carbó</i>	
<b>Autores</b>	363



## Capítulo 7

### Dime qué lees y te diré como sobrevives

Las historietas de *Fierro* en la transición democrática

*Cristian Palacios*

#### 1. De *Hora Cero* a *Fierro*

Surgida en los primeros años de la transición democrática, con el Juicio a las Juntas como trasfondo y en el marco de un sello editorial fuertemente politizado, Ediciones de la Urraca, la revista *FIERRO a Fierro* (en adelante *Fierro*) se va a erigir rápidamente como la gran revista de historietas argentina, en la cual serán publicados los autores más relevantes de la época. Con una impronta oscura, pesimista y adulta, e identificando a sus lectores como “sobrevivientes”, la revista apelará a una serie de estrategias discursivas que buscarán dar cuenta del pasado argentino reciente, asumiendo así la responsabilidad que hacia mediados de los años sesenta había enfrentado a los dibujantes y guionistas a la necesidad de reinventar el lenguaje de la historieta en el marco de un contexto de conflictividad social profundamente atravesado por la violencia. Cada vez más insatisfechos con el papel asignado a la historieta como arte de masas y compelidos a intentar reflejar la realidad argentina de aquel entonces, dichos autores iban a introducir una serie

de cambios en sus creaciones que traería aparejado, entre otras cosas, un salto en la calidad artística que iba a llevarlos a competir en el Mercado Europeo del momento.

En trabajos anteriores (Palacios, 2016; 2017) hemos demostrado como dicho contexto impactó, por ejemplo, en las obras de Héctor Germán Oesterheld y Alberto Breccia, dos de los mayores guionistas y dibujantes de la historia de la historieta argentina. En el caso de Oesterheld, por una militancia activa que implicó para su obra el forzamiento de una lectura en clave política (por ejemplo, en la *remake* de *El Eternauta* de 1969) que la iría alejando progresivamente de la aventura. Para el caso de Breccia, por un corrimiento hacia la experimentación que irá poco a poco decantándose hacia un tipo de composición menos figurativa que implicará un retorno (en espiral) a sus comienzos en el dibujo infantil humorístico, pero teñido ahora de un humor negro insidioso y penetrante, como es el caso de *Buscavidas* (*SuperHumor*, números 11 al 46, 1981-1984). En lo que respecta a la historieta humorística o al campo del humor gráfico más propenso, por su propia naturaleza, a la experimentación y al juego respecto de sus propias posibilidades tanto gráficas como narrativas, dichas transformaciones encontrarán su lugar en revistas humorísticas como *Hortensia*, *Satiricón*, *Mengano*, *El ratón de occidente*, *Chaupinela*, *Humo*® y *Superhumor*®, estas dos últimas, propiedad también de Ediciones de la Urraca.

Hay un camino natural, por lo tanto, que conduce de *Hora Cero* y *Misterix* a *Fierro*, pasando por *LD* (la mítica revista de historietas de Oscar Masotta) y esquivando las monopólicas y procedimentales revistas de la Editorial Columba, *El Tony*, *D'Artagnan* o *Fantasia* entre otras.<sup>1</sup> Un

---

1 Que *Fierro* tomaba la posta que había dejado la desaparición de las ya entonces míticas *Misterix* y *Hora Cero* se hacía evidente desde el primer número el cual no solo incluía una nota sobre

camino que va a llevar a *Fierro* a constituirse como una de las revistas paradigmáticas de la recuperación democrática, dispuesta, desde el primer momento, a confrontar el pasado reciente y el presente más inmediato. Ahora bien, pese a tratarse de una revista de historietas en su gran mayoría “serias”, *Fierro* no solo apelará frecuentemente al humor tanto en sus editoriales como en sus contenidos (Fontanarrosa, entre otros, será uno de sus autores de referencia), sino que además procurará, a lo largo de su historia, constituir un *ethos* autoral humorístico como estrategia posible de resolución de la violencia que había marcado los cuerpos durante los recientes años oscuros de la historia política argentina.

Humorístico, pero no cómico. Esta distinción resulta crucial para el propósito de este trabajo, pues de otro modo no se podrían comprender algunos de los rasgos que hicieron de *Fierro*, de sus autores y de sus contenidos, una *rara avis* en el mercado de los medios gráficos argentinos de distribución masiva. La revista *Fierro* ocupa un lugar muy especial en la historia de los sujetos y de los modos de subjetivación locales, junto con otras revistas como *Humo(R)*, *Satiricón*, *Hortensia* o *Chaupinela*, con la enorme diferencia de que en esta no hay casi elementos cómicos ni voluntad de hacer reír que pudiera tranquilizar a los lectores con respecto al sentido último de lo que se dice. En las páginas que siguen, intentaremos relevar algunos de los rasgos inherentes a dicha subjetividad humorística, entre otros, el de un pesimismo radical que no daba concesión al optimismo propio de la llamada primavera democrática alfonsinista.

---

Misterix, hacia el final del suplemento “Continuará”, sino que además hacía explícito en el primer editorial, firmado por Sasturain, que así como “Hora Cero era de Oesterheld y de Pratt y de Solano López y de Del Castillo” era también “nuestra, pibes de entonces y grandotes de hoy, a oleadas semanales de fervor, lectores críticos, fanáticos puteadores” (*Fierro*, número 1, página 8) y aquello mismo se pretendía entonces para la revista naciente.

Se trata de restituir el modo en que un discurso específico, en un formato específico, busca producir una imagen de autor determinada cuyo corolario es un lector al que dicho autor interpela de manera directa. O en otras palabras un coenunciador implícito en las estrategias discursivas con las cuales el enunciador se presenta. El humorístico es un enunciador extraño, capaz de reírse de aquello que atenta contra su propia posición subjetiva. Una clase de sujeto propio de la modernidad que pone en primer plano y hace un señalamiento explícito de todo lo que está destinado a destruirlo encontrando a la vez placer en este gesto. De allí la profunda intuición de Freud de que lo humorístico, a diferencia de lo cómico, no es subordinado sino radicalmente opositor.

A diferencia del sujeto cómico, el humorístico se presenta como inabordable, inaprehensible, como aquel de quien nunca se saben, en verdad, sus intenciones. Mientras que lo cómico funda el universo de representaciones con los que construimos la realidad como universo de sentidos, lo humorístico, a la inversa, lo desmonta, dado que este, reconociendo la adversidad del mundo que lo rodea, se sobrepone a estas circunstancias a través de un rasgo de ingenio. O, por el contrario, a través de un comentario gracioso exento del patetismo propio de la situación, señala todo aquello que en el universo de los hombres puede ser percibido como trauma: la muerte, lo absurdo de la realidad, la realidad misma, lo real de una coyuntura específica (la iberoamericana) que encuentra en el sendero del humor una forma de ser asequible a los sujetos que en ella crean y en la cual se encuentran inmersos.<sup>2</sup>

---

2 Como se notará, partimos de la centralidad de la diferenciación entre lo cómico y lo humorístico como modos opuestos y complementarios dentro del dominio más general de aquello que hemos llamado lo irrisorio que engloba, en este sentido, a todos aquellos discursos que se desvían de manera intencional de un tipo de discurso que podría ser presentado como serio. La

## 2. ¿Pero quién es *Fierro*? (dispositivos de enunciación colectiva)

Nuestro *corpus* de análisis se encuentra constituido por los primeros 36 números de la revista, publicados mensualmente entre septiembre de 1984 y agosto de 1987. En esos años se configura tanto su identidad gráfica como su perfil narrativo, se consolidan las principales secciones (Subtema Óxido, La Ferretería, Con un Fierro, Disparos en la Biblioteca, Lectores de FIERRO) y se dan a conocer las series más relevantes (*Ficcionario* de Horacio Altuna, *Sperman, el hombre del sexo de hierro* y *Semblanzas deportivas* de Fontanarrosa, *El último recreo* de Horacio Altuna y Carlos Trillo, *Evaristo* de Solano López y Sampayo, *La Batalla de las Malvinas* de Barreiro con dibujantes varios, *Sudor Sudaca* de Muñoz y Sampayo, *El Sueñero* de Enrique Breccia, *La Argentina en pedazos*, entre otras). En estas, en los editoriales y en las secciones, pueden encontrarse algunas de las características propias de todo discurso humorístico, muchas de las cuales intentaremos relevar a continuación.

Para ello es necesario, previamente, determinar el modo en que una publicación de índole colectiva puede constituir efectivamente una cierta imagen de sí, más allá de la heterogeneidad de sus contenidos. Nuestra hipótesis es que tanto una revista, como un filme o una obra de teatro pueden adjudicarse la función autoral siempre y cuando se organicen en torno a un principio de coherencia que postule

---

diferenciación entre cómico y humorístico, sin embargo, no resulta natural en modo absoluto y no es reconocida tampoco por muchos profesionales de la risa quienes utilizan "comicidad", "humor", "cómico" y "humorismo" como términos sinónimos. Incluso entre muchos investigadores de tales fenómenos, la palabra "humor" es utilizada como noción aglutinante, desconociendo gran parte de las polémicas que en el pasado siglo y en los anteriores encontraron a los detractores y promotores de tal diferenciación. En este trabajo abogaremos por la tesis contraria.

un sujeto imbuido de una intencionalidad específica. Este sujeto es imaginario, pero por principio todo enunciador discursivo lo es. Para que la imagen de autor sea efectiva, el lector debe tener la capacidad de predecir “comportamientos”, “opiniones”, “maneras de ser y actuar” del supuesto autor que garantiza y ordena el sentido de todo lo dicho, dibujado o actuado. En el caso de una revista como la que aquí analizamos, este se constituye a través de una serie de dispositivos de identificación relativamente sencilla entre los cuales podemos encontrar:

1. *Secciones y editoriales.* Tanto el espacio de presentación de la revista a su público (por lo general ubicado en segunda página) como todo lugar de intercambio “cara a cara” entre la revista y sus lectores. Por ejemplo, la sección Lectores de FIERRO, presente desde el primer número o la sección Con un Fierro, destinada a la crítica de cine. También hay espacio para la literatura policial en Disparos en la Biblioteca y, claro está, para la propia historieta en El Hombre Ilustrado, en Tinta Vieja, en La Ferretería o en Los Habitantes del Cuadrado. Especial atención merece la sección Piedra Libre (para todos los compañeros), aparecida por primera vez en el número 20, para dar lugar a la polémica surgida en torno a los episodios de *El Sueñero* de Enrique Breccia publicados en los números 17, 18 y 19 de enero, febrero y marzo de 1986, respectivamente. Dicha sección y dicha polémica son citadas en tapa y presentadas por un editorial de Sasturain en el que ejerce una encendida defensa del formato. El título de la sección hace alusión, claro está, al famoso cantito infantil del juego de las escondidas. Pero con una sutil reconversión conducida por los significantes “piedra” y “compañeros” –“salute para todos y demostremos que podemos ser compañeros, aunque las piedras vuelen si tienen que volar” (Sasturain, 1986: 22)–, este segundo sonoramente vinculado

a la lexicografía del peronismo al que a fin de cuentas se hacía alusión en la historieta.<sup>3</sup>

No hay que omitir tampoco los textos que introducen, sin firma, algunas de las historietas presentadas, en tanto y en cuanto actúan como el nexo de unión entre la revista y sus contenidos. Estos pequeños prefacios revelan aquello que la revista dice que la historieta dice, legitimando su inclusión en la misma. Ni tampoco, claro está, el espacio destinado a los editoriales, firmados por Juan Sasturain en los primeros nueve números.

2. *La tapa y la contratapa.* Siendo la “cara” visible de la revista, la tapa opera poniendo una imagen (literalmente hablando) a la publicación, a la vez que promueve lo que en ella tendrá mayor relevancia. La tapa da señales claras a los lectores orientándolos en la lectura y dando un sentido, casi siempre político, a la selección de las obras en ella contenidas. El primer número, por ejemplo, es paradigmático en este sentido. La portada de Oscar Chichoni (cuya carrera internacional despegaría luego a partir de su trabajo para *Fierro*) exhibe algunos de sus rasgos más representativos: el tratamiento del color al que se le imprime un tono de metal oxidado antiguo (en consonancia con el nombre de la revista, pero que luego llegaría a ser característico de la obra de Chichoni); la fusión entre hombre y máquina (o en este caso entre mujer y máquina), mujeres desnudas, cierto futurismo ciberpunk, la puesta en escena del goce femenino en situaciones que en algún caso anticipan el género del Tentacle Porn (que había sido anteriormente prefigurado en la obra de Giger) por ejemplo en los números 4, 13 y 16.

---

3 Una carta de un lector, en ese mismo número, en esa misma sección, declara: “me da la impresión de que Enrique Breccia les/nos hizo pisar el palito. Empezó como una historieta de carácter universalista, planteó el argumento solo como pasatista y lenta y paulatinamente, se está desarrollando un panfleto del Peronismo Fundamentalista” (*Fierro*, abril 1986: 22).

Chichoni ilustrará las tapas de los números 1, 2, 3, 4, 8, 9, 11, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22 (sobre idea de Ricardo Barreiro), 23 (con un Maradona sutilmente metamorfoseado en locomotora, en alusión a la victoria en el Mundial de Fútbol), 24, 25 (sobre personajes de *Ministerio* de Solano López-Barreiro), 28, 31 y 36. Como se ve, su presencia es casi absoluta. Con excepción de las mencionadas, las temáticas de la mayoría de sus ilustraciones son autónomas respecto del interior de la revista. Establecen un mundo propio y fantástico en el que abundan las máquinas derruidas, las mujeres desnudas, como se ha dicho, en situación de goce o sometimiento y las monstruosidades más tecnológicas que biológicas que dan cauce al imaginario de un universo de ciencia ficción apocalíptica.

Los otros dos dibujantes que se repiten en estos primeros tres años serán Ciruelo (números 6, 7, 12 y 15) y Eduardo Santellán (números 29 y 33). Las tapas de Ciruelo, a excepción de la primera, que evoca, como la del número 4, los rostros femeninos alargados de H. R. Giger están basadas en personajes e historietas publicados en la misma revista. La del número 7 evoca a *Ficcionario* de Horacio Altuna. La del 12 a *Evaristo* de Solano López-Sampayo. La del 15 a *El Sueñero* de Enrique Breccia.

La portada del número 5 (enero de 1985) será ilustrada por Moebius en alusión a la publicación de *Arzak*, en ese mismo número. El Corto Maltés de Pratt gana la portada del número 10. El número 14 lleva por tapa una página del *Ficcionario* de Altuna. La 26 está firmada por Enrique Breccia y hace alusión a la historieta *El Sueñero* con guión y dibujos del mismo Breccia. Esta historieta merece una mención aparte, dada la polémica desatada hacia el interior de la revista, por sus nada sutiles alusiones políticas. Dicha polémica, como hemos mencionado antes, llegó a ser incluso citada en tapa. La portada del número 27 es ilustrada por



Kike Sanzol, la del 30 por Marcelo Pérez. La del número 32 muestra un ciberpapa ilustrado por Marcelo Otero en clara alusión a la visita de Juan Pablo II a la Argentina. La del 34 anuncia la publicación de Keko y el Mago de Carlos Nine, con dibujos del propio Nine. Finalmente, la del 35 le pertenece a El Tomy.

Las tapas de Fierro evocan, en definitiva, los rasgos característicos de aquellas revistas en cuyo formato se había inspirado, la *Metal Hurlant* francesa, la *Heavy Metal* norteamericana. En lo que se diferencian, sin embargo, es en la referencia sutil, pero no por eso menos llamativa, a ciertos elementos de la actualidad local pasada o contemporánea. Por ejemplo, ya en la portada del número 3, ilustrada por Chichoni, vemos cuatro robots que evocan ligeramente a un grupo de gorilas que avanzan sobre las ruinas de lo que parece ser un contexto urbano, en una de cuyas paredes se ha grafitado la frase “Unidos o Dominados” (presuntamente agregada por la revista sobre la tapa de Chichoni). La del número 2 hace clara referencia a la guerra de Las Malvinas (aunque es también una alusión a la historieta contenida en la revista) con un soldado argentino que hunde sus pies en un mar de sangre. Y ya mencionamos las alusiones a Maradona y el Mundial 86 en la número 23 y a la visita del papa en el número 32.

3. *El diseño.* ¿Qué notas se colocan primero? ¿A qué autores o historietas se elige dar prioridad? ¿Cómo se disponen estos elementos sobre la página? El diseño puede en sí mismo ser disparato, ridículo, vanguardista, atrevido. Así la sección que luego pasará a llamarse Editorieta, sin título en los primeros números, firmada por Juan Sasturain, elige para mostrarse, a partir del número 10, diversas escenografías discursivas: una viñeta de *Evaristo*, otra de *Metrocarguero*, una más en la que habla *Misterix*, escenas

de Peiró, de Pratt, de Fontanarrosa, de Bróccoli. Hacia el número 20 la sección se transforma ella misma en una historieta, en este caso de *Los Profesionales* de Lizan-Varlotta. La editorial del número 21 es un collage de Pablo González en el que se hace alusión al concurso organizado por la revista. En tres viñetas distribuidas irregularmente sobre un fondo compuesto por formularios de voto, un cartero protesta frente a un presunto editor: “¿Se cree que yo no tengo otra cosa que hacer que transportar las opiniones de la gente sobre las boludeces que ustedes hacen?” (*Fierro*, mayo 1986: 8). Previamente, en un globo de diálogo parcialmente tapado por el título de la sección había exclamado: “La reputísima madre que [...] organizar concursos en revistas de mierda” (*ibíd.*). Finalmente, en el último cuadrado, el citado editor exclama: “Ahora entiendo mejor a los milicos... Lo jodido no es que la gente vote... El quilombo se arma cuando se empiezan a juntar papeles y hay que contarlos” (*ibíd.*). Nunca, como en este editorial, se hace tan explícito el carácter humorístico de la publicación. Dado que uno de los rasgos centrales de tal clase de discursividad es la puesta en cuestión del enunciador (“revista de mierda”; “las boludeces que ustedes hacen”).

Otro elemento de relevancia es la presencia de las páginas negras de las ya de por sí oscurísimas *Ficcionario* y *El último recreo*, toda vez que se publican en blanco y negro. En una tendencia que había sido inaugurada por Alberto Breccia (Palacios, 2016) estos dos relatos distópicos, ambientados en un mundo futuro apocalíptico, invierten el patrón tradicional de la historieta imprimiendo blanco sobre fondo negro, acentuando así la sordidez de aquello que se cuenta.

4. *Titulación y paratextos en general.* Título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos; los paratextos constituyen, según Genette, “uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir,

de su acción sobre el lector; lugar en particular de lo que se llama, desde los estudios de Philippe Lejeune sobre la autobiografía, el contrato (o pacto) genérico” (1989: 10). En el caso de *Fierro*, ya desde el título, *FIERRO a Fierro*, evocación de la vieja historieta homónima de Raúl Roux, se develan algunas de las tensiones o direcciones con las que la revista elige representarse para sus lectores. Todavía más en la bajada “Historietas para Sobrevivientes”, que posee la particularidad de remitir, a la vez, a un locus clásico de la ciencia ficción distópica, género al que se evoca tanto en las tapas de los primeros números, como en gran parte de los contenidos, así como también en la referencia casi inmediata a la revista *Metal Hurlant* francesa: “La historieta que comienza en la página contigua [...] se publicó inicialmente en dos entregas sucesivas, como *haremos nosotros* [...] en el entonces mensual parisino ‘Metal Hurlant’” (*Fierro*, septiembre 1984 : 2) con la que *Fierro* buscaba emparentarse ya desde su mismo título. Pero, así como sucedía con el título, que conjugaba en un solo término lo más marcadamente localista con lo mayormente universal, aquella bajada despertaba en sus lectores la memoria de épocas cercanas de las que el mensual les decía ser sobrevivientes.

### 3. Un cierto pesimismo paralizante.

A partir del análisis de tapas, contratapas, paratextos, editoriales y otras secciones específicas, va surgiendo una imagen de enunciador colectivo que, como se ha dicho, no coincide con ninguno de los enunciadores individuales que producen y escriben en la revista. Ni siquiera con la de aquél que firma los editoriales, Juan Sasturain. En algún sentido, a la hora de constituir una imagen de sí importa más lo que no se dice que aquello que se dice. Las frecuentes

reconvenciones de Sasturain, por ejemplo, a ponderar las virtudes de la vida democrática y a ensalzar la defensa que la propia revista hacía de ella, tienen su contraparte en el devastador pesimismo de historietas como *Ficcionario*, *El último recreo*, *Metrocarguero* o *Ministerio* o en el clima de tensión propio de la novela negra (con la cual *Fierro* esboza numerosos puntos de contacto) propios de *Evaristo*, *Alack Sinner* o *Sudor Sudaca*.

Este último punto será notado incluso por los lectores, como por ejemplo puede leerse en el número 8 (abril de 1985) respecto de dos cartas firmadas por Oscar Taffetani y Carlos Calmanash, y presentadas (por la revista) bajo el título “Sobre Negatividades” en las que se acusa a *Ficcionario*, en la primera, y a la revista toda, en la segunda, de un cierto pesimismo paralizante contra el cual ambos se revelan: “creo que nosotros podemos beber en la fuente de Orwell, Bradbury, Burgess, etcétera, *pero tenemos la obligación moral de superarlos*” (Taffetani y Calmanash, 1985: 24). Y también:

Nuestro futuro solo será posible mientras exista en nuestras mentes. Mientras persista la esperanza. *Valor ausente en los personajes de FIERRO*. Sus protagonistas, atormetadas marionetas, caricaturas grotescas de lo humano, aprisionadas en un determinismo histórico falso, propio de rebaños. Son la negación total del valor supremo de AUTODETERMINACIÓN. (*ibíd.*)

Este lector, en particular, habla de “los personajes de FIERRO” sin distinguir entre autores. Y así le contesta la revista “sin duda, creemos que el tono general de la revista es tirando a pálido” pero, agrega, “la historieta de Altuna es un síntoma, un ejemplo de los tiempos que corren y dibujan antes que una propuesta” y en cuanto al tono general “de ningún modo aspiramos –como hinchas futboleros y acostumbrados al rigor de triunfos y derrotas– a constituir un club de mariquitas llorones” (*Fierro*, 1985: 25).

Pero, además, ninguna revista de historietas es solo una revista de historietas o, mejor dicho, toda revista de historietas (toda revista en general) contiene en su propio proyecto la pretensión imperialista de fundar un mundo. En el ya clásico estudio de Oscar Steimberg sobre *Patoruzú*, este destacaba como en el paso del *comic strip* a la revista, se verificaba un contrapunto donde las secciones clarificaban el trasfondo ideológico de la antigua tira. “La historieta se convirtió, al aparecer en su propio mensual, en únicamente una parte del mensaje que la engloba” (Steimberg, 2013: 59-60). Y este mensaje se hacía no solo más complejo, sino también más claro. “Por medio de prolijos editoriales, Quinterno filtraba las ideas y las palabras del patriotismo oficial de la época; así como de cierto conservadorismo evolucionista, pero de muy mal genio” (Steimberg, 2013: 61). Para el caso de *Fierro*, las diferentes secciones (los editoriales de Sasturain, las respuestas a los lectores, la sección de cine, de literatura, de historieta, los reportajes, los prefacios, incluso los ensayos que Piglia escribía para La Argentina en Pedazos) configuraban un proyecto cultural y político que podía conjugar la historieta y la literatura, el policial negro con la fantasía apocalíptica, el erotismo y el fútbol, *La Gallina Degollada* de Alberto Breccia y el *Don Pascual* de Battaglia, la gauchesca y la ciencia ficción, Borges y el peronismo.

#### **4. Humor, ciencia ficción, terror y algo de escatología.**

Existe un quinto elemento que ha de tenerse en cuenta a la hora de evaluar el modo en que un discurso colectivo como el de una revista llega a constituir una específica imagen de sí: el propio contenido de la que dicha revista es marco y sustento. Aunque se atribuyen a un sujeto distinto de aquel

con el cual la identificamos, existe una dinámica interna a toda publicación periódica por la cual los lectores pueden, reconociendo la autoría propia de cada historieta, atribuir al mismo tiempo los rasgos que estas presentan a la publicación como un todo (y viceversa). El trasfondo ideológico de una historieta como *Ficcionario*, por ejemplo, publicada en los números 1 al 6 y luego a color en los números 11, 14, 18 y 20, llega a tomarse por los lectores, como hemos visto, como parte del de la propia revista, pese a que *Ficcionario* había sido publicada originalmente en Barcelona, y concebida para el público europeo de ese momento.

*Ficcionario* muestra los estragos de un mundo futuro ultracapitalista desde los ojos de Beto Benedetti “un emigrado del sur mezcla de tano y latinoamericano, argentino al fin” (*Fierro*, septiembre 1984) habitante de una ciudad denominada únicamente como *City*, dividida por niveles, súper burocrática, hipercontrolada, atravesada de parte a parte por el terror de una guerra nuclear inminente. La mayor apuesta de Altuna en *Ficcionario* es la inversión del lugar común por el cual el hipercontrol estatal sobre los individuos se corresponde con una represión exacerbada del deseo sexual. El universo de *Ficcionario* demuestra que, por el contrario, la liberalización del placer sexual y el consumo de drogas, la eutanasia y la prostitución no desembocan en una sociedad más libre. Este componente no está tematizado en el nivel de los diálogos, sino que surge en el nivel icónico, a través del extraordinario trabajo de Altuna con los ambientes que recrea, expandiendo un concepto que Alberto Breccia había desarrollado de manera mucho menos figurativa en las páginas de *Buscavidas* (cfr. Palacios, 2016). El hacinamiento de la *City* se corresponde con el propio hacinamiento de los globos de diálogo que se aglomeran en el centro de la página. La violencia más radical está presente en cada cuadrado.

*Ficcionario* pone, además, en primer plano, en el primer número de *Fierro*, una escena de tortura con picana, algo que al cine argentino, por ejemplo, le tomará todavía un tiempo asimilar y representar. El dato se vuelve más interesante cuando comprobamos que ese episodio, “El Cerco”, no es ni por mucho el primero. Había sido publicado originalmente como quinto capítulo de la serie, en el número 58 de la revista *1984* (noviembre de 1983). En ese mismo número de *Fierro* asistimos a la violación y muerte de una pareja en *La Triple B* de Saborido y Albiac y al secuestro y desaparición de un militante en *La Batalla de las Malvinas* de Barreiro, Macagno y Pérez –“Se lo están chupando” exclama un testigo (*Fierro*, 1984: 32)–. Ninguna de las dos tiene la contundencia de aquella página de *Ficcionario* de la que Beto Benedetti escapa por los pelos de ser castrado. La pequeña viñeta de la esquina inferior derecha de aquella página 19 del primer número de *Fierro* en el que vemos el pene y los testículos de Benedetti a punto de ser alcanzado por la picana adquiere una crudeza pocas veces vista en el arte y el cine argentino.

El final humorístico de aquél primer episodio dice mucho respecto del modo en que la historieta y por extensión la revista, elige lidiar con la violencia de los tiempos precedentes: riéndose de ella. Dado que no es el secreto y la tortura, completamente naturalizada, lo que atormenta a Benedetti, sino el hecho de que, de algún modo, lo sepan ya todo sobre él. El estado opresor de *Ficcionario* no necesita coaccionar por la tortura a sus ciudadanos para que hablen, pues ya saben de antemano lo que dirán. Al final, el protagonista encuentra alivio en el hecho de que aún no puedan leer sus pensamientos sin reparar en que su alivio proviene también de una droga que le han obligado a ingerir. Idéntico giro al de “Programación”, publicado en el número 18 de *Fierro* (febrero de 1986), originalmente

concebido como el primer episodio de la serie. Allí la queja por el excesivo control del gobierno de la City –“Estoy podrido de tanto control. Te programan las diversiones, la estabilidad emocional, la nostalgia... Todo es inhumano! Hasta cuando haces el amor te han de programar” (xx, xx: xx*Fierro*, febrero 1986: 3)– desemboca en una cita espontánea entre Beto y May en la cual hacen el amor a través de una máquina de placer. El afán por lo “natural” y la queja por la “deshumanización” –“mierda, estoy cansado de esta deshumanización” piensa Beto “¿por qué no será todo más natural como antes?” (ibid.)– de los protagonistas se desarrolla infructuosamente en la página final, donde también esta relación sexual supuestamente natural, resulta mediatizada. Es un gesto propio del humor el poner en primer plano los límites del propio discurso para burlarse también de él. Aunque a nosotros, sus lectores, nos deje un regusto amargo en la boca.

Algo similar sucede con la historieta *Justos por pecadores* de Fontanarrosa, publicada en el número 3 de *Fierro* en noviembre de 1984. Allí quedará demostrado que los horrores de la última dictadura no estaban del todo enterrados en el pasado (o que quizás nunca lo estarían). Con una estética completamente opuesta al realismo expresionista de *Ficcionario*, Fontanarrosa elige contar la historia en paralelo de un presunto agente de inteligencia del proceso que acude al psicoanalista y la del hinchado de una barra brava que acaba de cometer un asesinato. El giro irónico del final, en el que descubrimos que la víctima era el torturador, que ha caído, por una suerte de justicia poética ante la puñalada del barra, es apenas un atenuante del crudo trasfondo que denuncia “ya me van a venir a buscar cuando haya que ir a una cancha jodida” dice el Sapo, prefigurando un futuro inquietante (Fontanarrosa, 1984: 8). El texto introductorio no deja lugar a dudas “las paralelas –las patotas paralelas– no se



encuentran en el infinito sino en la Argentina de 1984, la del Mundial de la Violencia” (*ibid.*). No es casual que haya sido en *Fierro* donde Fontanarrosa elija publicar sus historietas más marcadamente humorísticas, incluyendo las series *Semblanzas deportivas* y *Sperman. El hombre del sexo de hierro* (Palacios, 2014).

Pero tal vez el texto más representativo de la dimensión humorística de la revista sea la extraordinaria *El reino Azul* de Carlos Trillo y Enrique Breccia, originalmente escrita y dibujada en 1978 solo pudo ser publicada en el número 12 de *Fierro* (agosto de 1985), nueve años más tarde. Con el subtítulo *Historia infantil con algo de escatología* cuenta la historia de un pequeño y neurótico rey que en su afán por diferenciarse del mundo pretende que todo en su reino sea azul. Todo. “Las tejas rojas de los techos se volvieron AZULES. Y las paredes blancas, y las veredas grises, y los gatos negros, todo se volvió AZUL” (*Fierro*, 1985: 5). El problema con el que deberá enfrentarse es la obstinada persistencia de su pueblo en seguir haciendo caca marrón. Todos los esfuerzos parecen vanos: ingestión de pintura, confiscación de inodoros, edictos reales colocados sobre los muros de la ciudad, nada parece poder impedir que la gente haga caca marrón. La imagen de este rey neurótico y desequilibrado recuerda, no casualmente, a la de un militar estereotípico. Sus botas pisoteando a un pequeño animal que se desangra, en uno de los primeros cuadros, retrotraen casi de inmediato a la experiencia traumática de la reciente dictadura. “En el contexto de época, esta historieta retoma algunas de las preocupaciones centrales de esos años de transición democrática: la transgresión a la norma, los múltiples signos de la violencia, la denuncia y los efectos de la ideología sobre el cuerpo” (Vázquez, 2012). Trillo y Breccia van más allá. Cuando al final el rey encuentre la solución

a sus problemas cooptando el discurso de la resistencia y ordenando que todo en su reino sea marrón, sus guardias descubrirán, horrorizados, en medio de la calle un sorete azul. Es un gesto típico del humor, que desmiente la posibilidad de encontrar alguna clase de solución al conflicto social que se nos plantea.

En el cuadro final, ese sorete azul, dejado en acto de rebeldía y en oposición a la doctrina imperial es, en cierto modo, un mensaje cifrado. Como su contracara es el absurdo y el acto irracional, lo imaginario se torna verosímil. Así, en las fisuras de la sociedad disciplinaria y en el espacio público (la esquina de una plaza cualquiera, con su farol de medianoche encendido), la desobediencia se hace presente bajo la forma de un imposible". (*ibid.*)

Existe un resto que siempre escapa al discurso hegemónico. Y es ese resto el que esta historieta nos deja entrever. Al igual que en *Ficcionario* lo que se pone en primer plano aquí son los mecanismos de una estructura de poder dispuesta a someter los cuerpos hasta en sus actos más íntimos. Pero si en la primera se exhibía el contrasentido de unos individuos que falsamente creían escapar a los dispositivos que mediaban su existencia en una sociedad hipercapitalista y totalitaria (el mundo siempre termina jodiéndole la vida al héroe); en la segunda, lo que subyace es una imposibilidad de fondo de resolver el conflicto que caracteriza cualquier enfrentamiento con lo real de la historia (el héroe siempre termina jodiéndole la vida al mundo). No por nada los lectores la votaron como Mejor Historieta en una encuesta publicada un año más tarde. Había un resto de terror que no podía ser explicado por el discursivo algo optimista de los medios de comunicación dominantes. Como habría de

probarse algunos años más tarde, hubiera sido mejor ser un poco más pesimista al respecto.<sup>4</sup>

## 5. Del humor como tábano

Hemos seleccionado casi al azar estos tres ejemplos del modo en que la revista *Fierro* gestionaba, por medio de sus contenidos, un tipo de subjetividad capaz de lidiar con algunos de los aspectos más oscuros del pasado reciente. No serán los únicos. Series como “El último recreo”, “El Sueñero”, “Evaristo”, “Ministerio”, “Sudor Sudaca”, “Alack Sinner”, las numerosas historietas publicadas por Fontanarrosa en la revista (“Han vuelto los días felices”, “Ulpidio Vega”, “El tesoro de los Cancas”, “La planicie de Yothosawa”), *El caballero del Piñón Fijo*, *Metrocarguero*, *Husmeante*; algunas de las historietas más marcadamente humorísticas de Moebius (la serie *Arzhak*, la historieta *El hombre ¿es bueno?*) o Juan Giménez; junto con las tapas, el diseño, las secciones y editoriales, configuraban una imagen de sí cuyo rasgo más característico era la exhibición deliberada de aquello que este pasado y aquél presente tenían de más traumático para la sociedad de aquél entonces, que es, como hemos visto, una de las estrategias centrales de lo humorístico. Ello se hace evidente en aquel

---

4 Este acaso excesivo optimismo puede rastrearse en el título que se le dio al informe de la CONADEP: *Nunca Más*, que vale como consigna política, pero cuya veracidad dista mucho de estar efectivamente comprobada. Pocos años más tarde, las leyes de Punto Final y Obediencia Debida (24 de diciembre de 1986, 4 de junio de 1987) neutralizaron el resultado del Juicio a las Juntas, cuyos condenados fueron posteriormente liberados en virtud de una serie de decretos presidenciales en los años 1989-1990. Solo más recientemente, a partir de la declaración de nulidad de aquellas leyes, de la apertura de los Juicios por Delitos de Lesa Humanidad pudo revertirse parcialmente el daño de las llamadas leyes de impunidad y reiniciar el camino hacia una más completa recuperación democrática. Por ahora.

tipo de discursividad a la que se reconoce como humor negro y que es, para nosotros, el caso paradigmático (pero no el único) del humor. Ahora bien, nada nos asegura, dada la naturaleza del proceso discursivo que dicho rasgo pueda ser malentendido por algún lector incapaz de encontrarle gracia al asunto, como hemos visto respecto del lector del número 8 de *Fierro* que acusa a la revista de atentar contra la idea misma de futuro (la puesta en cuestión de la noción de futuro es en realidad, uno de los rasgos más solicitados por el transgénero ciencia ficción).

La distinción entre una y otra modalidad de lo risible no tendría ningún sentido si no se admitiera, ante todo, la dialéctica probable y posible entre el humor y lo cómico. Un texto producido como humorístico puede ser leído como cómico o viceversa. La indecibilidad radical que el humorista plantea a sus lectores puede tranquilamente ser neutralizada por la crítica que reduce la significación de lo absoluto ridículo asimilándola a cualquier voluntad política o subversiva. El humorista es en definitiva aquel de quien no se sabe muy bien qué es lo que quiere decir y su maestría consiste en sostener la irreductibilidad de su discurso la mayor cantidad de tiempo posible. Con todo, siempre se acaba de asignar un sentido a aquello que se dice. Es fatal que así sea.

Lo cómico es indispensable a la hora de plantear un modo de escape respecto de un contexto social en el cual el horror resulta ser el pan de cada día. Pero resulta a fin de cuentas tranquilizador también para un poder que no está dispuesto a encontrarse con sus propios límites. El humor no es tranquilizador en absoluto. Es el señalamiento de los límites no solo de ese poder, sino de la misma democracia. Nada más saludable para la democracia, sin embargo, que aquello que la sacude de su propio sueño de progreso.

## Referencias bibliográficas

- Genette, G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- Palacios, C. (2014) *Humor y política: la dimensión ideológica del humor en la obra de Roberto Fontanarrosa*. (Tesis doctoral). Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Buenos Aires, Argentina.
- \_\_\_\_\_. (2016). La representación de la violencia de Estado en un episodio de *Buscavidas* de Carlos Trillo y Alberto Breccia. En *Les Cahiers ALHIM. Amérique Latine Histoire et Mémoire*, núm. 30. París.
- \_\_\_\_\_. (2017). La Historieta en el Ojo de la Tormenta. Violencia y humor en la obra historietística de Fontanarrosa y Breccia. En Vázquez Villanueva, G. (comp.), *Violencias, resistencias y discursos*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Steimberg, O. (2013) *Leyendo historietas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Vázquez, L. (2012) *Fuera de cuadro (Ideas sobre la historieta)*. Buenos Aires: Agua Negra.

## Referencias bibliográficas revista *Fierro*

- A.A. V.V. (1985). *Lectores de Fierro*. (1985). En *Fierro*, núm. 8, pp. 25.
- A.A. V.V. Lectores de Fierro. (1986). Lectores de Fierro. En *Fierro*, núm. 20, pp. 22.
- Altuna, C. (1984). Ficcionario. En *Fierro*, núms. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 11, 14, 18, 20 .
- Barreiro, R., Macagno, A. y Pérez, M. (1984). La batalla de las Malvinas (1984). En *Fierro*, (1984), número 1, pp. 32.
- Fontanarrosa, R. (1984). *Título de la historieta Justos por pecadores*. En *Fierro*, núm. 3, pp. 8.
- González, J. P. Editorieta (1986). Editorieta. En *Fierro*, núm. 21, pp. 8.
- Taffetani, O. y Calmanash, C. (1985). Sobre Negatividades. En *Fierro*, núm. 8, pp. 24
- Autor/ sección*. (1985). En *Fierro*, núm. 8, pp. 25.

Trillo, C. y Breccia, E. (1985). El reino azul. En *Fierro*, núm. 12, pp. 5.

Sasturain, J. (1986). Editorietaal. En *Fierro*, núm. 20, pp. 22.

Cartas de lectores. (1986). En *Fierro*, núm. 20, pp. 22.

*Fierro*. (1986), núm. 21, pp. 8.