

## CARICATURA POLÍTICA EN EL CONO SUR: ENTRE LA RADICALIZACIÓN POLÍTICA Y LAS DICTADURAS MILITARES

*Mara Burkart\**

La caricatura política tiene una larga y rica tradición en las sociedades latinoamericanas. Si bien desde fines del siglo XVIII circularon imágenes cómicas sueltas por los virreinos hispanoamericanos, su consolidación como género se produjo junto a la de los Estados nacionales y al establecimiento de la prensa y el periodismo como industria y profesión. Durante el siglo XIX, la caricatura política fue un arma simbólica eficaz durante las guerras y las luchas políticas que atravesaron a los Estados Oligárquicos. Esta ha sido utilizada para atacar a enemigos así como también para defender y exaltar a los amigos. En el siglo XX, la incorporación de las masas a la política y la ampliación de los públicos y lectores de los medios de comunicación no han impedido que la caricatura siga ejerciendo su función crítica o laudatoria ni que siga participando en la arena política. Al contrario, ha conseguido ampliar su radio de acción e influencia. Pero este despliegue del arte caricaturesco no estuvo exento de censuras, persecuciones e intentos por evitar que esos retratos “cargados” (*caricare*), grotescos y agresivos vieran la luz. La debilidad de las democracias latinoamericanas y la presencia de regímenes autoritarios o estrictamente dictatoriales han condicionado el devenir de la caricatura satírica, de los medios de prensa que la difundieron y de sus autores y editores. ¿Cuál es el poder de las caricaturas que las vuelve temibles para unos o generan placer en otros?

La caricatura es uno de los modos en los que se expresa visualmente la sátira, demostrando ser un instrumento eficaz para el ataque político. Peter Berger define a la sátira como “un ataque que forma parte de un programa del que la esgrime. Dicho de otro modo, en la sátira, la intención agresiva se convierte en motivo central de la explicación cómica. Todos los elementos de lo cómico se funden entonces, en cierto

---

\* Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires/ Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

modo, para constituir un arma” (BERGER, 1999, p. 255). El involucramiento de todos los elementos de lo cómico alude a la advertencia que José Emilio Burucúa (2007) hace cuando señala que las formas de la risa, entre las cuales distingue a la carnavalesca, la humorística y la satírica. Estas no se presentan de modo puro, sus fronteras son porosas y se contaminan unas a las otras:

sobre todo la satírica, que parecería tener el carácter de un centro de gravedad universal de lo cómico. No habría risa, pues, que no tenga una carga de crítica de la sociedad y de las costumbres. Pero al mismo tiempo, la recíproca es verdadera: toda risa satírica, por mordaz y destructora que se quiera, se impregna del sentido reparador y cicatrizante que posee la carnavalesca y deja que asome, aunque no sea sino un atisbo, la esperanza de vislumbrar lo sublime, lo no condicionado por el dolor y la muerte (BURUCÚA, 2007, p. 53).

Es en este terreno resbaladizo de lo cómico donde se mueve la risa promovida por las imágenes cómicas. La caricatura se caracteriza por exagerar, “cargar” y deformar, rebajar y desenmascarar, “Uno puede volver cómica a una persona para hacerla despreciable, para restarle títulos de dignidad y autoridad” (FREUD, 1986, p. 180). Este rebajamiento, según Freud, produce placer, el cual a su vez implica un sentimiento de superioridad tanto en el productor como en el consumidor de estas imágenes. La eficacia de la caricatura para generar placer y el sentimiento de superioridad antes mencionado reside en la capacidad de involucramiento que el dibujante logra del espectador. Para Freud, este involucramiento es en carácter de cómplice en contra de un enemigo al que se torna cómico al exponerlo rebajándolo, volviéndolo inferior y despreciable. Laura Malosetti Costa da cuenta de aquella complicidad en términos de cohesión:

Aún las caricaturas más feroces no tienen como objetivo principal atacar o provocar la violencia sino más bien cohesionar y tranquilizar a quienes ya están convencidos, estableciendo conexiones entre lo familiar y lo no familiar. El caricaturista juega con las metáforas, produce metáforas visuales a partir de imágenes reconocidas y reconocibles para opinar, para provocar la risa a partir de un pacto con sus lectores/espectadores (2002, p. 3).

Peter Berger (1999, p. 256) discute con esta idea, “no es necesario que el público esté de acuerdo de antemano con el satírico. La sátira también puede ser

educativa: los esfuerzos del satírico pueden tener como resultado que el público acabe comprendiendo la indeseabilidad de lo atacado”. Por su parte, José Emilio Burucúa entiende que si bien la risa satírica y crítica es aquella “que ataca sin violencias físicas ni injurias a los poderosos en el gobierno, en la vida intelectual y en la religión, a los políticos, los eruditos, los sacerdotes; (...) lo hace sin demasiadas esperanzas, pues a menudo le basta la alegría pasajera que produce en los cuerpos y las almas” (BURUCÚA, 2007, p. 51). Todas estas reacciones ante la caricatura asociada a la risa satírica pueden ser posibles.

Tanto la producción de placer como el sentimiento de superioridad, la complicidad o cohesión así como también la función educativa de la caricatura cobran ribetes particulares e interesantes bajo coyunturas autoritarias y dictatoriales en las cuales el espacio público se ve fuertemente restringido y controlado, donde el miedo es impuesto y genera autocensuras y retraimiento en la sociabilidad, y donde políticas represivas torturan, desaparecen y asesinan a personas así como también tradiciones, símbolos, discursos e imágenes. Bajo el imperio del miedo y del terror, la complicidad y el sentimiento de superioridad que genera entre las clases subalternas reírse de una misma que caricaturiza a quien detenta el poder de modo dictatorial tiene el plus de convertirse en acto político, micro y cotidiano pero acto político al fin. También es un gesto de rebeldía incluso de resistencia el placer que una imagen cómica genera ante regímenes que procuran controlar y limitar el placer de los individuos.

La caricatura política para ser un arma política eficaz debe expresar un sentido crítico, opositor y hasta moral de una determinada situación o actor político. Por este motivo, el caricaturista puede ser considerado un sujeto peligroso ya que:

nos ha enseñado a verlo [al retratado] de manera novedosa, a verlo como una criatura ridícula. Esto es la verdad de fondo y el objetivo oculto detrás del arte del caricaturista. [...] Con un par de líneas puede desenmascarar al héroe público, reducir sus pretensiones y hacer un stock gracioso de él. Contra este hechizo hasta el más poderoso queda impotente (GOMBRICH, 2001, p. 6).

Otro aspecto de la caricatura política es que está ligada al tiempo y al lugar en que fue realizada haciendo del caricaturista un cronista de la época. Esto convierte a

la caricatura en algo que es necesario explicar, describir y contextualizar para que adquiriera sentido y resalte lo que no surge a la vista. En palabras de Eduardo Romano (1990, pp. 89-90), “La caricatura es arte de circunstancias, la caricatura pierde vigencia rápidamente o se convierte en un auxiliar de la información histórica en tanto crónica informal y expresiva de una época, un lugar, un proceso”. La fugacidad de la caricatura también es percibida por Gombrich (2004, p. 57): “Si hay un tipo de imagen que se queda muda sin ayuda del contexto, el texto y el código, es la caricatura política. Su sentido quedará inevitablemente perdido para quienes no conozcan la situación que comenta”. El trabajo de investigador se vuelve clave ya que consiste en reponer no sólo el contexto y los códigos sino más bien los sentidos posibles que tales imágenes generaron más allá de las intenciones originarias de su autor. Además, como advierten Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (2012, p. 8), “Los cambios en la sensibilidad a lo largo del tiempo y en distintas sociedades resultan evidentes a partir de la consideración de las imágenes que fueron cómicas y ya no lo son para el espectador actual” por lo cual tal reposición no solo es clave sino que también lo es atender a las relaciones entre palabra e imagen.

Texto e imagen, como advierte Roger Chartier (2005), son artefactos culturales irreductibles entre sí y deben ser tomados en sí mismos a partir de los conflictos particulares que generan y a través de los grupos sociales, culturales y políticos que se dan forma tras de sí. Son actores de la escena histórica y no reflejo de ésta; les reconoce su materialidad -en su carácter de obra- y su relación dinámica con el mundo social. La irreductibilidad de los artefactos culturales implica que las imágenes y los textos se entiendan como dos formas de representación que mantienen entre sí intrincadas relaciones, sin llegar a confundirse. Ambos son irreductibles porque se exceden mutuamente. La imagen puede mostrar aquello no enunciable para la palabra como a la inversa, puede no representar todas las figuras del discurso. Esta irreductibilidad de lo visible a los textos deja en evidencia que cada forma de representación tiene una lógica propia de producción de sentido.

Entender esta irreductibilidad evita el peligro de reducir las caricaturas a un simple reflejo del contexto en que fueron realizadas. Las caricaturas políticas poseen

un carácter trascendente en tanto “trasmite un sentimiento de liberación que rebasa el momento histórico concreto” (BERGER, 1999, p. 257). Si bien, la sátira asistió a un proceso de secularización no deja de estar asociada a la magia, para sus víctimas “sigue siendo una maldición y sus efectos sobre los individuos contra los cuales se dirige pueden ser en verdad muy destructivos” (BERGER, 1999: 259). Como ya señalaba Gombrich (1982, p. 297): “el secreto de una buena caricatura [es] ofrecer una fisonomía, una interpretación que nunca podremos olvidar y que la víctima parecerá acarrear siempre, como un embrujado”. En 1855, Charles Baudelaire distinguía dos dimensiones de valor de la caricatura: por un lado, *un valor transitorio*, como lo denomina Laura Malosetti Costa (2002), es decir, lo cómico fugitivo centrado en la vigencia del hecho que representan; por otro, un valor *permanente*, esto es, la caricatura artística entendida como aquella capaz de contener un elemento misterioso, duradero, eterno. Dar cuenta de ambas dimensiones, que remiten al carácter fugaz y trascendente, permite evitar que la imagen cómica quede reducida a un simple “auxiliar”, como señala Romano, y pueda considerársela protagonista de la historia.

Esta breve reflexión teórica y metodológica sobre la caricatura y su relación, por un lado, con la risa satírica y por otro, con la política nos lleva a pensar en su dimensión histórica, la cual ha sido el fundamento a partir del cual pensamos este Dossier y llevamos a cabo la convocatoria de los autores. En este Dossier nos interesa una coyuntura especial de la relación entre caricaturas y política, aquella entre los años sesenta y ochenta en la cual los países del Cono Sur – Chile, Argentina, Uruguay y Brasil– se vieron atravesados por procesos de modernización cultural, radicalización política, de instauración de dictaduras institucionales de las Fuerzas Armadas que fueron a su vez “Estados Terroristas de Seguridad Nacional” (ANSALDI, 2014); y, finalmente, por las transiciones de éstas a la democracia.

En efecto, los Estados de América Latina, influenciados por Estados Unidos y apoyados por sus clases dominantes, respondieron a la ola contestataria y a los procesos de radicalización política de inicios de los sesenta con la Doctrina de Seguridad Nacional, la cual habilitó dictaduras militares de nuevo tipo como las

instauradas en Brasil, en 1964, en Argentina, en 1966 y en 1976, y en Uruguay y Chile, ambas en 1973. Se trataron de dictaduras institucionales de las Fuerzas Armadas cuyos objetivos, además de frenar la movilización social y las transformaciones reformistas o revolucionarias promovidas “desde abajo” y con apoyo popular apelaron a la violencia legal e ilegal, procuraron imponer una versión de orden propia, conservadora y autoritaria.

En Argentina, Brasil, Uruguay y Chile, el campo periodístico y del humor gráfico no estuvo ajeno a los cambios y reajustes políticos, económicos, sociales y culturales generados por los golpes de Estado y la instauración de regímenes políticos dictatoriales. En las caricaturas de aquellos años quedaron plasmados los conflictos sociales y políticos, incluyendo la violencia política que atravesó a dichas sociedades. Pero ellas deben ser reconocidas también como actores activos en las luchas simbólicas que tuvieron lugar para nombrar y dar sentido al mundo bajo tales coyunturas. El despliegue de estos “retratos cargados” fue dispar en cada caso y quedó supeditado a las decisiones y acciones del poder político pero también al desarrollo y las tradiciones humorísticas, y a las condiciones propias de los campos culturales y mediáticos de cada sociedad.

Hasta el momento, son escasos los trabajos analíticos sobre caricatura política bajo las dictaduras militares del Cono Sur. Los motivos de este vacío son varios, pero en general durante las transiciones a la democracia los estudios académicos y periodísticos especializados en cultura y medios de comunicación estuvieron dirigidos a reconstruir el campo cultural y mediático, y en buscar en el pasado oscuro y traumático las voces silenciadas y las resistencias, muchas de las cuales se desplegaron en espacios micro o *underground*. En ellos, la imagen ha sido un aspecto relegado y más aún la imagen cómica, humorística e historietística. Géneros híbridos y aún considerados por algunos como arte menor, estas imágenes han sido un objeto desatendido para las ciencias sociales y humanísticas. Recién en los últimos años han aparecido estudios analíticos, y no meras compilaciones y antologías, sobre humor gráfico y caricatura bajo las dictaduras militares de los años sesenta y setenta, en

particular, en Argentina<sup>1</sup>, Brasil<sup>2</sup> y Chile<sup>3</sup>. Este Dossier busca contribuir a llenar ese vacío y su principal aporte es poner en diálogo la producción caricaturesca y humorística de los distintos países del Cono Sur.

Los artículos reunidos parten de presupuestos teóricos diferentes y se inscriben en disciplinas diferentes. En ellos se analizan aspectos de la producción caricaturesca en las coyunturas previas a las dictaduras militares, durante éstas y en las transiciones a la democracia. La lectura del Dossier en su conjunto arroja un cuadro interesante y tal vez inesperado sobre el desarrollo de este arte bajo regímenes dictatoriales y espera incentiva problemas e hipótesis para futuras investigaciones. El hecho de que la caricatura política se haya replegado durante los regímenes dictatoriales parece una obviedad sin embargo el dato que llama la atención es que fue bajo la dictadura más represiva del Cono Sur, me refiero a la dictadura argentina de 1976 a 1983, donde el arte de la caricatura no sólo tuvo su mayor despliegue, sino que adquirió una importante participación en la lucha contra la dictadura. Esto la diferencia no sólo de las otras dictaduras de la región sino también de la dictadura militar previa, la autoproclamada “Revolución Argentina” que se extendió entre 1966 y 1973.

El lector tiene ante sí siete artículos. Los dos primeros son de Amadeo Gandolfo y de Jorge Montealegre quienes analizan el despliegue de la caricatura antes de los golpes de Estado de 1966 en Argentina y de 1973 en Chile, respectivamente. Ambos dan cuenta de la expansión del arte caricaturesco bajo regímenes democráticos, Gandolfo con un énfasis en su relación con el proceso de modernización cultural que atravesó la Argentina y Montealegre, con la polarización política que se produjo bajo el gobierno de Allende producto de su intención de alcanzar la vía democrática al socialismo. Amadeo Gandolfo estudia al grupo de dibujantes que reunió la revista *Primera Plana* para ilustrar sus páginas durante el régimen de democracia restringida de Arturo Illia, ya que ganó las elecciones en 1963 con el peronismo proscripto; y el dictatorial que encabezó del general Onganía en

<sup>1</sup> Como por ejemplo LEVÍN, 2013; BURKART, 2011, 2011a, 2009-2010, 2009a, 2009b.

<sup>2</sup> Sobresalen los trabajos de PATTO SÁ MOTTA, 2013, 2007, 2006; PIRES, 2010; BURKART, 2013. Un trabajo que compara las caricaturas políticas publicadas en *O Pasquim* de Brasil y en HUM@ Argentina bajo las respectivas dictaduras militares es BURKART, 2012.

<sup>3</sup> Se destacan los estudios de MONTEALEGRE, 2011, 2008.

1966. El artículo se centra en las redes entre dibujantes y da cuenta del proceso de modernización cultural que atravesó la Argentina en los años sesenta y que la dictadura de 1966 intentó clausurar. Jorge Montealegre nos lleva en cambio al Chile de Salvador Allende. En su texto se analizan las múltiples representaciones cómicas del líder de la Unidad Popular que circularon previo al golpe de Estado del general Augusto Pinochet en 1973. En esos retratos cómicos quedaron plasmadas las luchas políticas e ideológicas que vivió la sociedad chilena a comienzos de los años setenta, caricaturas a favor y en contra de Allende circularon por la prensa chilena intentando convencer y cohesionar a una sociedad fuertemente movilizada y politizada.

Los textos de Mara Burkart, de Lorena Antezana Barrios y de Maria da Conceição Francisca Pires se centran en el despliegue de la caricatura y el humor gráfico bajo la dictaduras militares de Argentina en el primer caso, de Chile en el segundo y de Brasil en el último. Burkart analiza la obra y las condiciones de su producción y circulación de los tres caricaturistas más importantes del país, Hermenegildo Sábat, Landrú (seudónimo de Juan Carlos Colombres) y de Andrés Cascioli durante los siete años que duró la última dictadura militar argentina. Fueron años de una vasta producción de imágenes cómicas, las cuales con la crisis del régimen van tornándose más críticas y audaces a la vez que el trazo de los humoristas va ganando confianza, hasta ponerse al servicio de la causa democrática, en especial, en el caso de Cascioli.

Por el contrario, el caso chileno y el brasileño dan cuenta de un efectivo repliegue de la caricatura política. En particular en Chile, bajo la dictadura de Pinochet no hay lugar para este tipo de arte hasta los años ochenta como lo demuestra Lorena Antezana Barrios, quien analiza esa ausencia y como el humor gráfico lentamente reaparece abordando otros temas. Por su parte, Maria da Conceição Francisca Pires estudia la producción gráfica de Henfil (Henrique de Souza Filho, 1944-1988), uno de los dibujantes más emblemáticos de Brasil. A partir del análisis de sus célebres personajes *Fradins* y la utilización del grotesco, la ironía, la parodia y la carnavalización, Pires sostiene que Henfil buscó deconstruir el discurso y la memoria política que los militares brasileños difundieron.

Por último, el artículo de Marisa Silva Schulze sobre Uruguay reflexiona sobre las caricaturas políticas publicadas en medios de oposición durante las coyunturas de transición democrática. Marisa Silva Schulze analiza la revista de humor gráfico *El Dedo* para explicar su éxito y su lugar destacado entre las voces de la cultura opositoras al régimen. A diferencia del caso argentino, en la revista uruguaya el retrato caricaturesco no tuvo un despliegue importante, como lo demuestra Silva Schulze y dejando en evidencia los diferentes recorridos de este arte gráfico y de la prensa que le es soporte.

### **Bibliografía**

- BERGER, Peter. *Risa Redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Editorial Kairós, 1999.
- BURKART, Mara. “La caricatura política en *O Pasquim* bajo la dictadura militar (1978-1980)” EN *Domínios da imagem*, Revista del Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem (LEDI), nº 12, Londrina, Universidade Estadual de Londrina, 2013. ISSN: 1982-2766 (Impressa) ISSN: 2237-9126 (Digital).  
<http://www.uel.br/revistas/dominiosdaimagem/index.php/dominios/issue/current>
- BURKART, Mara. “La caricatura política bajo la dictadura militar en Brasil y Argentina. Los casos de *O Pasquim* y *HUM®*” en *Los Trabajos y los Días*, Revista de la cátedra de Historia Socioeconómica de América Latina y el Caribe, Dossier Brasil, Año 4, Nº 3, Noviembre de 2012.
- BURKART, Mara. “De *Caras y Caretas* a *HUM®*: a imprensa de humor gráfico na Argentina do século XX” en Revista *USP*. Número especial “Humor na Mídia”, v. 88, dez. 2010/fev. 2011. pp. 26-37.
- BURKART, Mara (2011a): “Caricaturas de Perón en *Satiricón*, 1972-1974” en Revista *Papeles de Trabajo*, Dossier “Imagen y cultura visual” Nº 7, marzo 2011a, Buenos Aires: IDAES.
- BURKART, Mara. “Representaciones humorísticas de la violencia en la revista *HUM®* (1978-1979)” en Revista *Avances*, Área de Artes, Centro de

- Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Nº 16, 2009-2010, pp.77-94.
- BURKART, Mara. “Horcas, guillotinas y verdugos. La representación de la ‘guerra antisubversiva’ en la revista HUM®” en Revista *Eadem Utraque Europa* [La misma y la otra Europa], Año 5, nº 9, dic. 2009a pp. 155-190.
- BURKART, Mara. “La revista HUM® frente a los límites éticos de la representación humorística” en Revista *Diálogos de la Comunicación*, nº 78, jul-dic. 2009b, FELAFACS, Perú. <http://www.dialogosfelafacs.net/revista/index.php?ed=78>
- BURUCÚA, José Emilio. La imagen y la risa. Mérida, España: Periférica.
- BURUCÚA, José Emilio y KWIATKOWSKI, Nicolás. Estudio introductorio y traducción de Francis Grose. Principios de la Caricatura. Seguidos de un ensayo sobre la pintura cómica. Madrid: Katz, 2012.
- CHARTIER, Roger. El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural. Barcelona: Gedisa, 2005.
- FREUD, Sigmund. “El chiste y su relación con el inconciente” en Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu, [1905] 1986.
- GOMBRICH, Ernst. “El experimento de la caricatura” en Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1982.
- GOMBRICH, Ernst *Caricature*, New Castle upon Tyne: Ross Woodrow & The University of Newcastle, [1940] 2001. En <http://www.newcastle.edu.au/school/fine-art/publications/ernst/gombrich.html> [Consultado el 24 de agosto de 2006]
- MALOSETTI COSTA, Laura (2002): “Don Quijote en Buenos Aires. Migraciones del humor y la política.” V *Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”*, Facultad de filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires.
- MALOSETTI COSTA, Laura y Marcela GENÉ. “Advertencia” en BURUCÚA, José Emilio y KWIATKOWSKI, Nicolás. Estudio introductorio y traducción de

- Francis Grose. Principios de la Caricatura. Seguidos de un ensayo sobre la pintura cómica. Madrid: Katz, 2012.
- MONTEALEGRE, Jorge. Apariciones y desapariciones de Luis Jiménez. Santiago de Chile: Asterión: 2011.
- MONTEALEGRE, Jorge. Historia del humor gráfico en Chile. Lleida: Milenio, 2008
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. “A ditadura nas representações verbais e visuais da grande imprensa: 1964-1969” en *Topoi*, v. 14, n. 26, jan./jul. 2013, p. 62-85.  
[www.revistatopoi.org](http://www.revistatopoi.org)
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. “A figura caricatural do gorila nos discursos da esquerda” *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 195-212, jul.-dez. 2007
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Jango e o golpe de 1964 na caricatura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- PIRES, Maria da Conceição Francisca. Cultura e política entre Fradins, Zeferinos, Graúnas e Orelanas. São Paulo: Annablume, 2010.
- ROMANO, Eduardo. “Breve examen de la historieta” en FORD, Aníbal, RIVERA, Jorge y Eduardo ROMANO. *Medios de Comunicación y Cultura Popular*. Buenos Aires: Legasa, 1990.