Atlante 13

Automne 2020



Humor y política — Decir y no decir

Atlante. Revue d'études romanes, n°13, automne 2020

Humor y política — Decir y no decir



Coordination

Dorothée CHOUITEM, Louis IMPERIALE, Joanna WILK-RACIĘSKA

Atlante, n°13 (automne 2020)

Humor y política Decir y no decir

ÍNDICE

Prólogo 5

Humor gráfico

1. **María Elsy CARDONA**, «Nieves, testimonio gráfico de la historia de Colombia: una perspectiva feminista, una nueva manera de ver la realidad». 18

2. **Laura CILENTO**, «El humor negro y sus verdaderos enemigos. Una aproximación al mundo gráfico de Sergio Langer». 37

3. **Thomas FAYE**, « Formes graphiques de l'outrance : quand l'iconotexte se joue de la limite. Débordement et retenue dans l'humour graphique de Manel Fontedevila ». 53

4. **Paulo RAMOS**, «Humor e política : tiras cômicas na eleição presidencial brasileira de 2018». 73

5. **Judite RODRIGUES**, « "Hénaurmité" graphique et dystopie critique dans les dessins de Miguel Brieva ». 97

6. **Magdalena SEDEK**, «Humor gráfico como una herramienta de denuncia política en la Venezuela contemporánea». 119

7. **Gerardo VILCHES FUENTES**, «Viñetas críticas de la Transición: el "Telediario particular" de Ivà en El Papus como comentario político de la actualidad (1975-1982)». 140

Humor en la historia y política

8. **Filipo FIGUEIRA**, «Riso, resistência e subversão: a paródia do discurso antipetista pelo *The Piauí Herald*». 163

9. **Alexandra PALAU**, « Les usages de l'humour en situation de crise politique : l'exemple du processus séparatiste catalan ». **181**

10. **Diana PIFANO**, «El humor de los hijos de las personas desaparecidas en Argentina». **200**

11. **João Pedro ROSA FERREIRA**, «Humor, insulto e política nos periódicos de José Agostinho de Macedo». **216**

12. **Bernardo SUÁREZ**, «Dispositivo enunciativo del humor político. Variantes e invariantes en la configuración de lo decible y lo visible». **236**

13. **Ludivine THOUVEREZ**, «Humor político en la Transición: las juntas militares del Cono Sur vistas por los humoristas de *Por Favor*». **252**

14. **Kristine VANDEN BERGHE**, «El Subcomandante Marcos, Paco Ignacio Taibo II y Juan Pablo Villalobos. Humor, estado y nación en México». **274**

Humor transdisciplinario: arte, cine, teatro, literatura y performance

15. **Carlos Roberto CONDE ROMERO**, «Entre el humor y la sátira: una visión irónica de la política en *Instrucciones para vivir en México* de Jorge Ibargüengoitia». **295**

16. **Georges DA COSTA**, « Absurde et satire dans le théâtre de Tomaz de Figueiredo : critique et désillusion ». **315**

17. **Magali KABOUS**, « Nicanor O'Donnell, révélateur cinématographique des travers de la société cubaine ». **330**

18. **Ramiro MANDUCA & Maximiliano de la PUENTE**, «El humor en el espacio público real y virtual. Análisis de dos experiencias de colectivos de activismo artístico en Argentina». **350**

Anexos

1. Natalia WISNIEWSKA & Sylwia KLOS, Reseña de : Lucía ARANDA y Thaís Leão VIEIRA dir., *Os sentidos do humor: posibilidades de análise do cômico*, São Paulo, Verona, 2016. **375**

2. Lucía GARCÍA RODRÍGUEZ, Compte rendu de lecture de : Mara BURKART, *De* Satiricón *a* HUM®. *Risa, cultura y política en los años setenta*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2017. 380

3. Michèle GUILLEMONT, Entrevue à Rep, dessinateur de presse argentin : « De l'humour politique à l'humour historique » (décembre 2020). 385

Resúmenes y palabras clave 416

D. CHOUITEM, L. IMPERIALE & J. WILK-RACIĘSKA, « Prólogo », Atlante. Revue d'études romanes, n°13, Automne 2020, p. 5-16, ISSN 2426-394X.

Prólogo

Dorothée Chouitem
Sorbonne Université, CRIMIC

Louis Imperiale
University of Missouri

Joanna Wilk-Racięska
Uniwersytet Śląski

¿Se nos va a morir de éxito el humor? Ahora, la risa está en todas partes. Todo es desenfadado y socarrón: la política, la enseñanza, el trabajo, la televisión, la literatura, la familia, la muerte y otros campos menos abiertos.

Desde un punto de vista socio-histórico, la sátira política ya madura con Aristófanes en el siglo V prospera en la antigüedad greco-latina, el eximio dramaturgo recurría a la risa para fustigar los abusos de Cleón de Atenas durante la Guerra del Peloponeso. Él supo dosificar el delirio de lo grotesco dionisiaco con la autoridad degradada de un gobierno inmoral. El arte de la sátira no es nuevo, reírse del poder era moneda corriente. Aristófanes ridiculizaba a las elites en sus comedias. El humor, como herramienta crítica, remitía a la libertad de expresión en el marco de una democracia participativa. Del mismo modo, durante la República Romana, Cicerón y mucho antes Lucilio argumentaba con su universal elocuencia y enjundiosa ironía criticando a los gobernantes cínicos en sus inolvidables *Catilinarias*. Más allá de la simple crítica social, los filósofos antiguos habían percibido que la risa, un arma política abrumadora, podía exorcizar nuestro miedo ante la muerte y la frustración del ineluctable y absurdo fin de nuestra existencia. A lo largo de los siglos, la risa ha prosperado a costa de la política.

El humor, utilizado como discurso contestatario y transgresivo, capaz de romper esquemas convencionales, contradecir certezas y dejar espacio para nuevas

interpretaciones de la realidad, nos sitúa ante un medio y una estrategia discursivos que permiten aceptar la crítica periodística que no siempre profesa el periodismo convencional en los medios de comunicación. Las cualidades y las características del humor se aúnan a una práctica discursiva, dialéctica y enfocan este tipo de comicidad en los medios de comunicación. También conviene subrayar las dos principales corrientes teóricas: la que defiende que la función social del humor político es el control del descontento social, y su visión contraria, la que alega que el humor político funciona como una estrategia discursiva de resistencia social.[1]

El desarrollo de una sociedad democrática se evalúa en la disposición de los gobernantes a admitir que los humoristas los miren con ojos críticos y que sus observaciones curiosas o mordaces sean más agudas que las del lector común. Razón por la cual los funcionarios que se dedican al servicio de la *res publica* no pueden evitar las variadas manifestaciones del acervo popular, en las que se inspiran las formas más "juguetonas" y cáusticas del humor político. Señalamos, de pasada, la incongruencia de la llamada Ley de Elecciones de 1997 en Brasil, la cual contenía un párrafo en el que expresamente se prohibían los "montajes, recursos de audio o de vídeo" que "degraden o pongan en ridículo a un candidato, un partido o una coalición". El magistrado Alexandre de Moraes, quien actuó como instructor en el juicio, sostuvo que la Constitución brasileña no prevé en ningún caso la "restricción previa" de contenidos y que, quien se sienta agraviado por algún tipo de sátira, puede acudir a la Justicia para que se pronuncie sobre el caso. Legalmente hablando, Moraes sostuvo que "Quien no quiera exponerse al ridículo, que se quede en su casa y que no sea candidato" y subrayó que no hay "una norma constitucional que limite preventivamente el contenido de debate público". Paralelamente, el magistrado Celso de Mello, decano de la corte enunció que, "el humor como causa y la risa como consecuencia constituyen elementos de deconstrucción de un orden autoritario, impregnado de corrupción, cuya nocividad

[1] Magdalena ROMERA CIRIA, "Humor, género y relación social. El humor como estrategia interaccional", en *Feminismo/s*, 2014, n°24, p. 51.

debe ser neutralizada por la práctica democrática y las expresiones populares, como la jovialidad y el ingenio"[2]. El humor, cómo crítica socio-política, se manifiesta incontenible en los diarios, y se vuelve caricatura, opinión cáustica o reflejo burlón de la ineludible imagen de ciertos personajes y de varias situaciones. El testimonio gráfico del humorista, que con frecuencia influye en las invectivas y veredictos ciudadanos, resulta esencial para el buen uso de la democracia. Verdad es, el humor nace de la incongruencia entre lo que se espera y lo que finalmente ocurre en un texto oral, visual o escrito, o en una situación vivida. Desde luego, cuanto más alto es el nivel de ironía, más distante se encuentra el autor/creador de sus personajes. Semejante fenómeno se aplica a los textos de humor político tanto gráfico como verbal. Como dejamos dicho, el humor resulta de la incongruencia entre lo que se espera y lo que finalmente ocurre en un texto oral, visual o escrito, así como en una situación vivida. Este tipo de humor siempre ha sido un elemento fundamental del proceso democrático que puede desempeñar la risa en la movilización social. En regímenes dictatoriales, convertir a los integrantes del poder en objetos de burla puede contribuir a una resistencia tenaz, uniendo bajo un mismo sentido de identidad a los que se oponen a una determinada estructura de poder coercitivo.

Las fronteras entre humor y política pueden ser algo borrosas: no podemos pensar en la política como en algo serio y marginar el humor a un género accesorio. Al pueblo le fascina burlarse de la política y de los políticos. El humor permite "humanizar" a las instancias jerárquicas y las figuras públicas, acercarlas y familiarizarlas para juzgarlas de un modo más coloquial y menos formal. La comicidad siempre conlleva proximidad, la risa destruye el formalismo protocolar. Conviene apuntar la importancia del discurso del humor político en el debate público tal y cómo se desarrolla en los medios de comunicación. No se puede pasar por lo alto la contribución de una reflexión centrada alrededor del discurso del humor gráfico en la prensa española, luso-brasileña y

[2] Redacción, "El Supremo de Brasil libera el humor y la sátira política en las elecciones", *La Vanguardia*, 21/06/2018, p. 8-9, *passim*.

latinoamericana[3]. En términos generales, se focaliza alrededor de las burlas de los humoristas hacia los gobiernos autoritarios.

A pesar de todo, se han presenciado en estos últimos años nuevas perspectivas que implican la regeneración política y mediática del modelo actual al proponer reconquistar el valor crítico del discurso periodístico, así como el del humor político. Este discurso no utiliza un código serio, tampoco convencional al referirse a asuntos graves. En una visión amplia, podemos definir el humor político como un texto que se refiere críticamente a las relaciones del poder, esta definición no se limita a las relaciones del poder político sino también a las relaciones de poder de todas las manifestaciones humanas (social, familiar, profesional, entre otras).

¿Qué hay del humor gráfico? ¿Cuáles son sus elementos constitutivos? El humor gráfico, periodístico, dominante se expresa mayoritariamente en forma de viñeta, es decir, de desarrollo del contenido gráfico-verbal en una sola escena. La forma de la tira o desarrollo en más de una escena existe en menos ocurrencias. Una característica fundamental del género es la combinación equilibrada e indisociable entre texto e imagen lo que, además constituye un objetivo declarado de los autores que lo ejercen. Cuando prevalece uno de los dos elementos constitutivos, la imagen ocupa la función central.

Es oportuno postular que el humor gráfico se presenta como un discurso periodístico híbrido visual y verbal, breve, atractivo e ingenioso, que explota las referencias culturales y contextuales, compartidas entre el humorista y los lectores para armar un comentario crítico de la realidad sociopolítica. Importa igualmente visualizar el panorama de la comunicación mediática actual, analizando el papel de los medios de comunicación en la esfera pública contemporánea. Podemos lamentar tanto la financiación de los medios de comunicación como la mercantilización del discurso político en el espacio público y

[3] Zavitsanou THOFYLAKTI, "Humor y discurso político: El humor como recurso de opinión y crítica en la prensa contemporánea griega y española", Tesis de doctorado dirigida por Núria Almiron Roig, Universitat Pompeu Fabra, 2016, en particular capítulo 2. 4. "El humor gráfico como género periodístico. Cualidades y características", p. 30-41.

las consecuencias que esta degradación conlleva para el funcionamiento del sistema democrático.

La estrategia narrativa del discurso gráfico se enfoca idealmente en la metáfora visual. Predomina en numerosas viñetas y se manifiesta como la estrategia más común de los artistas gráficos. En el marco del recurso metafórico de un tema, se adoptan significaciones y representaciones simbólicas arraigadas en el trasfondo cultural que comparten los emisores y los receptores del texto. De este modo, podemos afirmar que el humorismo gráfico se plantea como un signo cargado de connotaciones culturales que indican el sustrato ideológico tanto del autor como de la comunidad a la que se dirige. Por esta razón, constituye un objeto de investigación ideal para los estudios interculturales.

El humorismo gráfico periodístico es un discurso crítico cuya función es cuestionar certezas y poner en tela de juicio los paradigmas de la ideología política dominante, como cualquier otro discurso de información, se asocia, en un grado superior, al de un artículo de opinión al pertenecer a la categoría de la sátira política, es decir, a una fructífera tradición que en diferentes épocas ha desarrollado un relato activo de oposición frontal ante el discurso hegemónico de distintos periodos históricos. En el panorama actual de debate público, tal y como éste se desarrolla en el marco de los medios de comunicación, el discurso del humorismo gráfico puede, del mismo modo que otros géneros periodísticos, perder su función crítica, asimilar los cánones del pensamiento único y reproducir sin más sus postulados principales. El mismo discurso, sin embargo, puede ser vehículo de una visión crítica, combativa y emancipatoria de la realidad política y social de modo que cumpla tanto con su deber periodístico como con las normas ancestrales de un género creado para atacar el poder. El humorismo gráfico periodístico como todo discurso público se proclama profundamente ideológico independientemente de si se reconoce o no como tal. Y no se limita a la prensa convencional o digital, sino que capta el interés de las redes sociales, de blogs y plataformas digitales. Su campo de estudio y de todos los demás géneros en los medios

de comunicación es un espacio abierto y prometedor, aunque poco considerado. Recordaré que, según este enfoque, el humor relaciona dos ideas, conceptos o situaciones dispares entre sí, y opera de una manera sorprendente rompiendo las expectativas del receptor. Así, el efecto cómico resulta de la incongruencia entre lo que se espera y lo que finalmente ocurre en un texto oral, visual, escrito o una situación vivida.

Podemos calificar el humor y la risa como códigos transgresores de lenguajes e ideologías ya que, para suscitar la comicidad, es preciso recurrir a una codificación singular en función de su intención transgresiva. Su discurso resulta aparentemente incongruente, absurdo, lo cual produce en el receptor sorpresa, con todo, éste puede interpretar el verdadero sentido del mensaje en una complicidad ideológica entre el autor y su lector, espectador o internauta. Paralelamente, esta función transgresora inaugura un proceso de extrañamiento susceptible de poner en entredicho lo que se considera socialmente natural e incuestionable. De forma directa u oblicua, la política permanece el blanco preferido de los humoristas, una auténtica válvula de escape para la sociedad, motivando a los lectores, espectadores o internautas a reflexionar por sí mismos sobre temas sintomáticos como las injusticias, las corrupciones, las desigualdades, los gobiernos autoritarios y asesinos, entre otros. Con su sorna, el humorista político dialoga con su público sobre la vida y el dolor, y ostenta con su broma constante la amargura vital de los personajes trágicos, explotados y olvidados.

Es la apuesta que reúne este volumen de *Atlante* constituidos por los trabajos de diecinueve estudiosos. Es el itinerario de una investigación plural que integra un amplio y variado abanico sobre humor y política donde la Historia precede la cultura y la literatura para subrayar que el análisis de estos ensayos no tendría auténtica validez si prescindiera de su contexto socio-histórico. Los temas de los investigadores, presentes en esta recopilación, han sido concentrados en la encrucijada de disciplinas, situadas en las fronteras de la literatura y de las humanidades. En otros términos, ellos cultivan esa relación privilegiada entre los autores, sus textos (o viñetas) sus ambientes y sus lectores,

poniendo de relieve el área de competencia del lector virtual que cada autor elabora según su propia concepción. Se puede estipular que estos estudios ayudan al lector a detectar los estratos profundos de los textos (o situaciones) analizados para dejar entrever las pistas de lectura, los puntos de referencia y las conexiones intratextuales o intertextuales, indispensables para la inteligencia de todo comentario.

El primer artículo de la subdivisión, "Humor gráfico", corre a cargo de María Elsy Cardona quien explora el minimalismo gráfico de la caricatura política Nieves de Consuelo Lago. La investigadora muestra que la fuerza sugestiva de una caricatura, además de entretener, debe propiciar la reflexión, llevar al lector a enterarse de las noticias y acceder a cuestiones más complejas. Profundizando en la discusión de género desde un punto de vista feminista, Cardona también comenta cómo la viñeta política adopta el binomio lenguaje/imagen para sugerir el testimonio espinoso de algunos hechos traumáticos. Por otra parte, con el estudio del humor negro, Laura Cilento parte de la hipótesis de que la obra del humorista e ilustrador argentino, Sergio Langer, "surge para molestar", ya que trae a colación acontecimientos que constituyen un tabú para su tratamiento liviano o irreverente. Espigando entre amabilidad y abyección, se notan desviaciones, perturbaciones, a propósito de temas que suscitarían, piedad, terror, lástima o emociones análogas. Dentro del contexto argentino y de la dictadura militar, el humor negro atañe asuntos más recurrentes: la muerte y todo lo que gravita alrededor de este concepto como las grandes tragedias, las normas sociales, la sexualidad, la violencia, los asesinatos, el suicidio, el lenguaje soez, las enfermedades, la pobreza, la locura, el terrorismo, el racismo, la drogadicción, la violación, las discapacidades, la guerra, la religión, la política y la discriminación, pero tratados en clave cómica. Cilento analiza cómo la retórica del humor negro lleva a Langer a conservar su condición de origen judío y adquirir, "vicariamente, la de humorista". En cuanto a Thomas Faye, nos propone el tercer trabajo recurriendo a la obra de Manel Fontdevila, obra que desborda los límites impuestos por su marco para crear el espacio de una expresión o proyección contextual y producir un "ensayo dibujado". En su enunciado, Faye alega que el post-

humor, como arma de compromiso social, produce una catarsis mediante la risa, inaugura en sus creaciones artísticas una pluralidad de significados, tanto internos como externos y deconstruye el marco del humor tradicional.

Por su parte, Paulo Ramos estima que las elecciones presidenciales de 2018 en Brasil influyeron sobre las tiras cómicas. En este caso, se trata de uno de los rotativos más importantes del país, *Folha de S. Paulo*. A lo largo de su escrito, el estudioso analiza cómo la información ha sido manipulada para la producción humorística y, asimismo, explora cómo parte de los autores y creadores de viñetas tomó una posición ideológica contraria a la línea editorial del mismo periódico. En el próximo trabajo, Judite Rodrigues se apoya en los dibujos de Miguel Brieva para articular su temática sobre la puesta en escena de la distopia, recurriendo a la exageración, yendo más allá de la norma, alcanzando los límites del absurdo y eliminando el marco que define la realidad. Lo desmesurado gráfico sirve a evocar lo insostenible, lo inaceptable como el frenesí de la vida posmoderna ante el saqueo del medioambiente, el mundo del espectáculo, los fenómenos que indican la precariedad, así como la deshumanización de las relaciones sociales en una visión del mundo al revés. Paralelamente, Magdalena Sedek observa con tino que, ante la intransigencia del gobierno venezolano, la persecución de los intelectuales y la ausencia de libertad de expresión, los autores humoristas prefieren exponer sus dibujos en línea, usando las diferentes plataformas y aplicaciones disponibles en las redes sociales. La difusión multimodal de las viñetas permite a los internautas intuir, cómo los humoristas han ideado, concebido, asimilado y satirizado los eventos nacionales, y descifrar los mecanismos de interpretación. Para clausurar este primer apartado, Gerardo Vilches Fuentes, el "Telediario Particular" de Ivà en El Papus, nos ayuda a obtener una verdadera radiografía de la transición opuesta a la imagen convencional ilustrada por algunos medios arbitrarios y personalidades políticas y conformistas de la transición española a la democracia. El arte de este humorista denuncia el fracaso de los partidos políticos ante la inacción de los movimientos

izquierdistas, el descuido de los presos políticos, la crisis económica y la represión policial.

En la subdivisión reservada al "Humor en la historia y política," Filipo Figueira se dedica a desarticular el discurso de la parodia anti petista, cuyo movimiento logra la destitución de la presidenta Dilma Rousseff. El investigador usa, como método de análisis, la teoría de la semántica global para discernir y clasificar los semas de dicho discurso. El desarrollo del comentario se centra alrededor de la memoria del discurso anti petista para significar una versión, así como su contradicción. Mediante un análisis sobre la diversidad de los recursos humorísticos y su impacto político-cultural, Alexandra Palau, a su vez, se dedica en su trabajo a poner de relieve los procedimientos discursivos creados por el humor durante la crisis política que enfrentó el Estado central al gobierno regional catalán. Diana Pifano aborda, en cambio, un estudio muy delicado, pero convincente, aludiendo a los hijos de las personas desaparecidas en Argentina durante la dictadura militar. La distancia de los hechos históricos permite el uso de un tono lúdico y humorístico irreverente ante un tema tan amargo y traumático. Recordaremos en este caso las palabras de Giordano Bruno, cuyo "in tristitia hilaris, in hilaritate tristitia," nos remite a aquella terrible proposición de Miguel Hernández: "si analizas tu alegría, te entristeces". Fecunda surge la teoría de João Pedro Rosa Ferreira quien evoca el personaje turbulento y absolutista de José Agostinho de Macedo, explorando cómo los excesos de lengua del Padre portugués crean una amoralidad susceptible de dar una función contrarrevolucionaria a la risa gracias al uso de la sátira, el sarcasmo y la irrisión.

Con su trabajo sobre dispositivos enunciativos en el discurso del humor político en Argentina, Bernardo Suarez aborda y opera en su proyecto una lectura del objeto político enfocándose primordialmente en el humor durante la dictadura militar entre 1976 y1983. Sus comentarios permiten entender cómo emerge algún dispositivo y cómo se transforma paulatinamente mediante el contexto socio-histórico. Gracias al contexto discursivo, afloran cuestiones que en algún momento "aparecían como vedadas por el

mismo dispositivo; por ejemplo, la idea de 'desaparecido'". Ludivine Thouverez, por su parte, propone una exploración de la representación de las dictaduras en *Por Favor* y determina en qué medida los acontecimientos políticos ocurridos en ambos lados del Atlántico influyeron en su discurso sobre "el régimen de Pinochet, la quiebra institucional en Argentina y los problemas estructurales de América del Sur". Se toma plena conciencia de que la defensa de la libertad de expresión se inscribe en el marco de una vigilancia global y permanente. Finalmente, Kristine Vanden Berghe se dedica a analizar las prácticas y conceptos relacionados con las instituciones estatales, así como las personalidades públicas y cómo éstas se convierten en el blanco de los intelectuales en sus escritos. El humor político apunta a los vicios y las actitudes ridículas de ciertos sectores a cargo de la nación.

La última cápsula de esta colección presentada como "Humor transdisciplinario: arte, cine, teatro, literatura y performance, nos ofrece el análisis de Carlos Roberto Conde Romero sobre una serie de textos de Jorge Ibargüengoitia, reunidos en Instrucciones para vivir en México. El dicho reza: "En México el absurdo se revela como cosa de todos los días", ¡todo es incongruente! apenas si esconde el malestar del autor y del lector ante aquello de lo que se ríe, ya que el individuo está condenado a fracasar continuamente. La reflexión de Conde Romero pone de relieve cómo su mirada no busca la comprensión de lo risible, sino su exhibición, la evidencia de un mundo ridículo y caótico. El análisis de Georges Da Costa revela cómo Tomás de Figueiredo aúna con pertinencia lo absurdo con el modo satírico, analizándolos como práctica comunicativa. La disimulación y la exageración sirven para criticar al personaje "Importante," arrogante e incompetente, y deformar su representación. Paralelamente, se cuestionan los principios de la lógica, los cuales parecen escapar a todo sentido racional, produciendo una subversión radical mediante situaciones incoherentes, imprevisibles y confusas. El mundo de Figueiredo está lleno de títeres quienes ocultan mal la presencia de su soledad en un río de palabras, auténticas orgías verbales. En el estudio siguiente, Magali Kabous articula su comentario alrededor del personaje de Eduardo Del Llano, Nicanor O'Donnell, como revelador

cinematográfico de tendencias absurdas y disfuncionales de la sociedad cubana. En la particularidad geo-política, insular, la risa y la comicidad remiten a un modo de exorcizar la penuria, la adversidad, la mentira y las privaciones mediante el "choteo," forma de auto irrisión que consiste como expresan los cubanos en "no tomar nada en serio y tirarlo todo a relajo", práctica lingüística que se acerca a la "guachafita" puertorriqueña. Ramiro Manduca y Maximiliano de la Puente se proponen realizar un acercamiento entre la producción del colectivo de humoristas gráficos Alegría política y la acción "PROmbies", del Colectivo Fin De Un Mundo, buscando desde estéticas que jerarquizan un humor ácido y grotesco, poner en tensión estas políticas optimistas del neoliberalismo. El humor aparece como un catalizador para volver inteligible un aspecto opaco de la realidad para buena parte de la sociedad.

En esta misma perspectiva, nuestros "anexos" ofrecen las reseñas sobre dos ensayos recientes, uno colectivo coordinado por Lucía Aranda y Thaís Leão Vieira, *Os sentidos do humor: posibilidades de análise do cômico* (São Paulo, Verona, 2016), otro individual, de Mara Burkart, *De Satiricón a HUM®. Risa, cultura y política en los años setenta* (Buenos Aires, Miño y Dávila, 2017). Y quedamos muy agradecidos con el dibujante gráfico REP por haber aceptado hablarnos, desde su creación de humorista político, de estos tiempos de búsqueda y experimentación de su arte.

Cada trabajo se vislumbra como una presentación magistral, cuyas notas y erudición confieren al comentario un valor demostrativo casi ejemplar. Las contribuciones que integran este colectivo crean un espacio de convivencia transversal en el que pueden dialogar diferentes mentalidades susceptibles de instaurar una mirada edificante acerca de una poética del humor político en su diversidad plural. La síntesis de los trabajos acopiados en este volumen ilustra, en última instancia, cuál es la función del humor con respecto a las relaciones de poder, al machismo y al feminismo, a la política, a las caricaturas de Charlie Hebdo. El humor político convertido en chiste, ¿no sería tomado por todos, gobernantes y gobernados, como una buena ocurrencia que los humoristas comunicaran a los de arriba para que siguieran cometiendo atropellos con los de abajo?

El humor no sólo es una herramienta del débil contra el fuerte, también es, a veces, la censura y la crueldad del grupo sobre el individuo. Una de las formas en las que la sociedad ha arreglado los comportamientos sexuales que no creía válidos era precisamente a través de la sanción de la risa. Por eso precisamente hay tantos chistes sobre las minorías sexuales, o las minorías étnicas, o las minorías de cualquier tipo. Sin olvidar que las mujeres han sido excluidas históricamente del terreno de lo cómico.

Con todo, el amplio enriquecimiento transversal, que ofrece esta recopilación de ensayos, nos ayuda a calibrar con mayor precisión el itinerario pluridisciplinario. Se abren un campo de estudio y un espacio de coexistencia donde puedan dialogar diferentes disciplinas, ideologías y varios puntos de vista, susceptibles de instaurar una mirada más analítica, auténtica poética del humor político.

HUMOR GRÁFICO

Nieves, testimonio gráfico de la historia de Colombia: una perspectiva feminista, una nueva manera de ver la realidad.

Maria Elsy Cardona

Saint Louis University

Dado su inherente nexo con la actualidad y el hecho de tener un referente histórico-temporal definido, la caricatura editorial o viñeta política[1] puede decirse, pertenece al género periodístico[2], y como tal contribuye a la historiografía de una cultura, de un país. Beatriz González, pintora e historiadora colombiana, opina que "[l]a caricatura política aporta un elemento no formal, conocido como la opinión pública, a la historia"[3]. "Gracias a ella", agrega, "se puede adquirir un sentido crítico de los acontecimientos y una historia más libre y expresiva"[4]. La periodista Elizabeth Aristizábal, a su vez, explica que al referirse a hechos del presente la caricatura editorial contribuye a documentar "el día a día de procesos históricos" mientras que al referirse a hechos del pasado conduce al lector a rememorar el horror y a decidir que "algo así no puede volver a suceder"[5].

La estadounidense Hillary Chute destaca la capacidad del medio gráfico para expresar el difícil registro de documentar eventos traumáticos en la vida de un individuo o de una colectividad[6]. Señala que tanto el cómic (secuencial en el tiempo) como la viñeta política (un solo panel en el tiempo) comparten la inmediatez del impacto visual, ese "proceso de destilación visual que busca captar la esencia del momento, de las

[1] Por su equivalencia, usaremos "caricatura editorial" y "viñeta política" indistintamente a lo largo del presente trabajo.
[2] Haizea LEMOS-ALONSO, "La capacidad retórica del humor gráfico: la columna gráfica", *Revista de Comunicación Vivat Academia*, Año XIV, nº Especial, febrero de 2012, p. 1194-1205.
[3] Beatriz GONZÁLEZ. "La caricatura política en Colombia: una historia agitada", *Panorama Cultural. El periódico cultural de la costa Caribe*, 6 de diciembre, 2018. s.p.
[4] *Ibid*.
[5] Elizabeth OTÁLVARO, "La caricatura política en Colombia", *Hacemos memoria*, 21 de junio,2016, s.p.
[6] Hillary CHUTE, *Graphic Women*, *Life Narrative and Contemporary Comics*, New York, Columbia University Press, 2010, p. 2-4.

circunstancias, de la gente"[7]. Puede concluirse que, aunque técnicamente por su naturaleza no secuencial la viñeta política no constituye una narrativa, por su carácter periodístico es un medio ideal para dar testimonio de un momento histórico.

Con una trayectoria de cincuenta y un años de publicación diaria en el periódico *El País* de Cali (1968), y cuarenta y cuatro años de aparecer regularmente como caricatura editorial en *El Espectador* (1975), uno de los dos periódicos de circulación nacional más importantes de Colombia, la caricatura política *Nieves* de la artista y periodista Consuelo Lago (Cali, 1930) constituye un valioso documento en el estudio del pasado del país, de su historia política, de sus costumbres sociales, de su lenguaje cotidiano.

Este artículo se enfoca en el aporte historiográfico de *Nieves* como vehículo de la opinión pública, esa "tercera dimensión" de la historia que señala González[8], al registro de la memoria histórica de Colombia. Dado que el aspecto físico y el origen afrocolombiano del personaje ha sido ampliamente estudiado desde una perspectiva étnica (Cunin (2003)[9]; Valderrama y Portocarrero (s.a.)[10]; y Zapata Cortés (2014)[11] mas no así desde una perspectiva de género independiente de su raza, el presente artículo busca profundizar en la discusión de género desde un punto de vista feminista. Este trabajo también discutirá cómo la viñeta política usa la combinación de lenguaje e imagen de manera estilizada para generar empatía en el testimonio de hechos traumáticos.

Usaremos como referencias primarias los libros de Villegas Editores, *Nieves, impertinente y coqueta* (2000) y *La política vista por Nieves* (2006) y una selección de viñetas publicadas en años recientes por la autora en su página de Facebook. Abordaremos en

---

[7] *Ibid*, p. 12. "In both [political] cartoons and comics we recognize an immediacy, a process of visual distillation that endeavors to capture the essence of moments, of circumstances, of people".
[8] *Supra*, p. 1.
[9] Elizabeth CUNIN, "La 'Negra Nieves' o el racismo a flor de piel. Miradas cruzadas sobre la caricatura", *Bulletin de l'Institut français d'études andines* ", n° 23, p. 237-262.
[10] Carlos VALDERRAMA y Clariza PORTOCARRERO, "Representaciones Racializadas y Estereotipadas de las mujeres afrocolombianas. Un caso tipo de discriminación múltiple en Colombia", s.l., s.n., s.a., p. 4.
[11] Catalina ZAPATA CORTÉS, "Representaciones de lo negro en tres casos de medios de comunicación en Colombia", Buenos Aires, Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural", Universidad Nacional General San Martín, 2014.

primera instancia la composición gráfica de la viñeta atendiendo a las fuerzas disciplinarias que determinan su estética de subordinación para, a continuación, discutir la expresión minimalista de la viñeta como estrategia en el reportaje de eventos traumáticos.

Nieves: Cuerpo dócil

Nieves, personaje epónimo de la caricatura, es una joven afrocolombiana alegre, sagaz, observadora y dicharachera cuyos comentarios diarios sobre la política, la cultura y costumbres del país, y las relaciones entre hombre y mujer invitan al lector a la risa y a la reflexión. Una mirada detallada sobre la concepción sicológica y gráfica del personaje nos permitirá dilucidar de qué manera *Nieves* da testimonio de las disciplinas de poder que controlan el cuerpo de la mujer; y cómo la adherencia por parte de la creadora a una estética femenina que no ofrece resistencia contribuye a la aceptación y popularidad de su personaje.

Vale la pena recordar aquí lo que dice Villegas Uribe acerca del caricaturista y su creación: "[e]l cultor del personaje caricatográfico parte de la concepción sicológica y gráfica de un personaje, que por sus condiciones particulares establece rápidamente nexos afectivos con los lectores"[12]. Villegas Uribe explica que para lograr este nexo afectivo con el lector, "el caricatógrafo extrema las características de su personaje, sus condiciones sicológicas y su temática para solucionar estructuralmente su planteamiento narrativo en un solo momento físico"[13]. Las características físicas de Nieves y sus condiciones sicológicas la identifican como un personaje inofensivo, amable, que no ofrece ningún reto. Benjamín Villegas en el Prólogo a *Nieves, impertinente y coqueta* alaba "su aparente ingenuidad, […] la fresca expresión de sus

[12] Carlos Alberto VILLEGAS URIBE, "Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura." *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta,* vol 4, n° 13, marzo de 2004, p. 37-52.
[13] *Ibid*.

juicios y la liviandad de su apariencia física"[14]. La periodista Gilma Jiménez la califica como: "Ingenua, romántica, simpática y franca"[15].

El artículo "Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power"[16] de Sandra Lee Bartky ayuda a dilucidar de qué manera "la liviandad" en la apariencia física del personaje, su ingenuidad, su simpatía contribuyen a crear ese nexo afectivo con el lector que menciona Villegas Uribe. Bartky parte del argumento de Foucault en *Dicipline and Punish* de que el arribo de la sociedad moderna significó la incorporación de mecanismos de poder como el ejército, las escuelas, las cárceles, las fábricas que ejercen acciones disciplinarias sobre los cuerpos, tornándolos en "cuerpos dóciles", cuerpos cuyos movimientos están regulados en el espacio y en el tiempo[17]. Sin embargo, Bartky cuestiona el enfoque indiferenciado que hace Foucault del género en estas restricciones subrayando que el cuerpo de la mujer está sometido a prácticas disciplinarias exclusivas de su género que la hacen aún más vulnerable que el hombre[18].

Entre las prácticas disciplinarias que la sociedad moderna aplica exclusivamente a las mujeres, Bartky identifica la actual preferencia por los "cuerpos juveniles, de pechos pequeños, caderas estrechas, cuerpos delgados casi demacrados; siluetas que parecen más propias de un joven o una joven adolescentes que las de una mujer adulta"[19]. En efecto, aunque Nieves con veinte años ya no es una adolescente, su cuerpo a veces parece casi el de una niña (Figura 1); vulnerable en su juventud y fragilidad. Podríamos decir que Nieves es un "cuerpo dócil" por excelencia ya que conserva intactas estas características físicas a lo largo de los cincuenta y un años de su existencia. Consciente

[14] Consuelo LAGO, *Nieves, impertinente y coqueta*, Bogotá, Villegas Editores, 2000, p. 10.
[15] Citada en C. A. VILLEGAS URIBE, "Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura", *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta, op. cit*.
[16] Sandra Lee BARTKY, "Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power", *Feminist Theory Reader*, Carole R. McCann and Kim Seung-Kyung (ed.), New York, Routledge, 2013, p. 447-461.
[17] Michel FOUCAULT, *Discipline and Punish*, trans. Alan Sheridan, New York, Vintage books, 1979, p. 138. Citado en Sandra Lee BARTKY, *op. cit.*, p. 447.
[18] *Ibid*, p. 448.
[19] *Ibid*, p. 449. "*The current body of fashion is taut, small-breasted, narrow-hipped, and of a slimness bordering on emaciation; it is a silhouette that seems more appropriate to an adolescent boy or a newly pubescent girl than to an adult woman*".

o inconscientemente, Lago ha creado en Nieves, un cuerpo dócil, que ha asimilado las prácticas necesarias para mantener el cuerpo ideal: una dieta saludable (Figuras 2 y 3) y un cuerpo en movimiento (Figura 4).



Figuras 1-4.

Bartky subraya, además, que "hay importantes diferencias en los gestos, en la postura, en el movimiento, y en el comportamiento corporal en general permitido a la mujer: está más restringida que el hombre en su movimiento y en su espacialidad"[20]. Al respecto, parafrasea a Iris Young : "El espacio de la mujer no es un campo en el que la mujer pueda reafirmar su presencia; es un espacio que la posiciona y la constriñe"[21]. Esta constricción espacial es evidente en las viñetas en que Nieves aparece con su novio ya que el cuerpo de Hétor[22] es enorme en comparación con el suyo. La viñeta "Si me lo dices otra vez y al revés, puede que te entienda, Hétor" ilustra un malentendido entre

[20] *Ibid*, p. 449. "*There are significant differences in gesture, posture, movement, and general bodily comportment: women are far more restricted in their manner of movement and in their spatiality*".
[21] Iris YOUNG, "Throwing like a Girl", *Human Studies*, 3, 1980, p. 137-156. Parafraseada por Bartky, *ibid*, p. 450. "*Woman's space is not a field in which her body intentionality can be freely realized but an enclosure in which she feels herself positioned and by which she is confined*".
[22] Lago imita en la viñeta la tendencia en el habla inculta colombiana a simplificar los grupos de consonantes en sílabas contiguas (dotor, Inacio, coluna). La intención de autenticidad lingüística en la viñeta, aunque humorística, puede resultar discriminatoria para algunos lectores. Para mayor información sobre el español colombiano ver Luis FLÓREZ, "El español hablado en Colombia". *THESAURUS*, Tomo XVIII, n° 2, 1963.

los novios (Figura 5). Aunque es obvio que Hétor no busca maltratarla físicamente ya que mantiene las manos en los bolsillos, sí ejerce una violencia implícita sobre Nieves al inclinar su enorme cuerpo hacia ella. Su acción intimida a Nieves quien se hace aún más pequeña en la manera en que alza su mirada sin atreverse a levantar la cabeza para enfrentarlo. Es fácil suponer que si Hétor en verdad quisiera maltratar a Nieves, esta sería una fácil víctima dada la delicadeza de su cuerpo. Bartky explica que "una estética de la femininidad que demanda fragilidad y carencia de fuerza muscular en la mujer produce cuerpos que ofrecen poca resistencia al abuso físico"[23]. En la viñeta es claro además que quien domina el espacio entre los dos es Hétor ya que este se inclina hacia Nieves mientras ella permanece inmóvil y rígida indicando su condición subordinada en la jerarquía de la pareja. Para Bartky "un lenguaje de relativa tensión y constricción se entiende como un lenguaje de subordinación"[24]. Es de señalar, sin embargo, que aunque Nieves comunica subordinación con la mirada, su rigidez y su manera de imitar la postura de Hétor con sus manos en los bolsillos, puede interpretarse como un acto, si no de rebeldía, sí de resistencia a la superioridad de Hétor. Es más, su postura exhibe la perfecta combinación de gracia, erotismo y modestia que ella sabe rendir a Hétor. Según Bartky "los movimientos femeninos, sus gestos y postura además de exhibir restricción deben demostrar gracia y cierto erotismo revestido de modestia"[25]. Bartky explica la fórmula de este entrenamiento así:

> La mujer debe pararse con el estómago metido, los hombros ligeramente tirados hacia atrás, el pecho al frente para exhibirlo a su favor. Al caminar, debe mostrar recato acompañado de un sutil movimiento de cadera. Todo esto sin exagerar[26].

---

[23] "*An aesthetics of femininity […] that mandates fragility and a lack of muscular strength produces female bodies that can offer little resistance to physical abuse*", S. L. BARTKY, *op. cit*., p. 454.
[24] "[…] *A language of relative tension and constriction is understood to be a language of subordination*", S. L. BARTKY, *ibid*, p. 455.
[25] S. L. BARTKY, *ibid*, p. 451.
[26] "*Feminine movement, gesture, and posture must exhibit not only constriction, but grace, and a certain eroticism restrained by modesty: a woman must stand with stomach pulled in, shoulders thrown slightly back and chest out, this to display her bosom to maximum advantage. While she must walk in confined fashion appropriate to women,*



Figura 5. *Nieves impertinente y coqueta*, 2000.

El agente promotor de estas disciplinas a las que el cuerpo de Nieves se ha ajustado con tan aparente naturalidad es un agente oculto, según demuestra Bartky[27]. Por un lado, estas disciplinas no provienen de un agente específico, un instituto, la escuela o el gobierno. No obstante están allí, en todas partes, diseminadas por los medios de comunicación, las revistas de moda, la televisión; en el trabajo, en el hogar, en las relaciones interpersonales. Al no provenir de una fuente detectable, los cuerpos dóciles se convierten en sus propios agentes disciplinarios: Nieves escoge voluntariamente seguir una dieta saludable (Figura 2, *supra*), por ejemplo. Como dice Bartky jocosamente, "nadie se ha hecho una electrólisis", o más común hoy en día una liposucción, "pistola en mano"[28]. Por otro lado, aún más sutil, apunta Bartky, es el sentimiento de logro, de autoestima y de identidad sexual que los cuerpos dóciles generan en el cumplimiento de tales disciplinas. A tal punto que si se pretendiera derrocarlas, este intento atentaría contra la misma "ontología social" de nuestras sociedades [29] .

her movements must, at the same time, be combined with a subtle but provocative hip-roll. But too much display is taboo", S. L. BARTKY, *ibid*, p. 451.
[27] S. L. BARTKY, *op. cit*., p. 455-460.
[28] *Ibid*, p. 456.
[29] *Ibid*, p. 457.

Aunque han pasado tres décadas desde la publicación del artículo de Bartky (1990), muchos de sus conceptos siguen siendo válidos aún. Es posible que en hoy exista una mejor comprensión de cómo operan las fuerzas disciplinarias que hacen del cuerpo de la mujer un cuerpo dócil y que ahora podamos recharzarlas. Sin embargo, para Lago en el momento de la creación de su personaje (1968), a tan solo once años desde la incorporación del voto femenino en Colombia, estas normas disciplinarias eran la regla. Para una mujer en aquella época en Colombia, no había otra opción que aceptar las normas vigentes, especialmente si, como ella, estaba tratando de incursionar dentro de un ámbito artístico y profesional primordialmente masculino[30]. En efecto, Lago revela en una entrevista con Demetrio Arabia para *Canal Dos* que cuando propuso al periódico *El País* de Cali crear un personaje que fuera mujer, le dijeron que sí pero que el personaje tendría que ser "muy femenino" porque saldría en la sección femenina del periódico[31] (mi énfasis). Sutilmente el sistema patriarcal estaba ejerciendo sobre ella sus normas hasta lograr convertirla en su propio agente disciplinario. Lago, divorciada, con dos hijos y necesitada de trabajo, tuvo que aceptar las condiciones del periódico y así nació *Nieves*. Guardadas las diferencias de origen étnico y posición social, no es difícil ver que su condición de mujer las hace a ambas, personaje y creadora, "cuerpos dóciles".

Tal vez sea, pues, esa condición mutua de cuerpo dócil lo que ha permitido que personaje y creadora se hayan fundido en uno trascendiendo sus diferencias étnicas y su posición social; lo que haya contribuido a crear un nexo afectivo con el lector de más de medio siglo, y lo que finalmente contribuya al humor benigno de la caricatura. David Paletz en su artículo "Political Humor and Authority: from Support to Subversion" describe el humor benigno como aquel tipo de humor que libera la tensión del lector o espectador, bien "a través de un dicho clave, de una conclusión reafirmadora, o de la

[30] Consuelo LAGO, *Nieves, impertinente y coqueta*, Bogotá, Villegas Editores, 2000, p. 10.
[31] CANAL DOS, "Arabescos Consuelo Lago", *YouTube*, entrevista a Consuelo Lago por Demetrio Arabia, julio de 2019.

risa"[32]. Este tipo de humor, según Paletz, es más propio del humor que trata de estereotipos[33], como serían en el caso de *Nieves*, los estereotipos alrededor de la supremacía masculina y de una estética de subordinación en la mujer, ilustrados en la viñeta del altercado entre Nieves y Héctor (Figura 5, supra). Esta viñeta incita a la risa a través del juego de palabras "si me lo dices otra vez, y al revés, puede que te endienda" ya que a primera vista parece confirmar el estereotipo de que a las mujeres hay que explicarles las cosas como si fueran niñas. En realidad detrás de su aparente intención autodeprecatoria[34], Nieves alude a la falta de elocuencia de Héctor, característica por la que es conocido en la caricatura[35]. La intención autodeprecatoria de su comentario como su actitud corporal neutralizan, para el lector tradicional, la disimulada agresión de su comentario y reafirma la superioridad de Héctor contribuyendo así a la aceptación del humor en la viñeta y garantizando su carácter benigno. Por otro lado, la viñeta también ofrece alivio al lector o lectora feminista quien se solidariza con Nieves y aprueba la resistencia implícita de su sátira.

El nexo afectivo entre personaje y lector, característico de la viñeta política según señala Villegas-Uribe[36], y la aceptabilidad del humor de la misma se ven reforzados de manera especial por la composición minimalista de *Nieves*. El uso del trazo de perfil, en negro sobre un fondo blanco, reminicente del dibujo de silueta o del grabado sobre madera, exhibe una composición armónica, exenta de hostilidad. El dibujo bidimensional, sin marco ni globos de diálogo que distraigan al lector y el uso de un texto breve y al punto centrado debajo del dibujo confieren a la imagen visual el grado de abstracción que Scott McCloud identifica con la característica universalizadora de la

[32] David L. PALETZ, "Political Humor and Authority: from Support to Subversion", *International Political Science Review / Revue internationale de science politique*, vol. 11, n° 4, octubre de 1990, p. 487: "Humor that is supportive of or benign towards authority can relieve tension in one or more of several ways: by using a punch line, containing a reassuring conclusion and, most commonly, through laughter".
[33] *Ibid*, p. 486: "Humor directed at stereotypes soothes, comforts, is usually benign".
[34] Sobre el uso del humor autodeprecatorio por mujeres, ver Alice A. WALKER y Zita DRESNER, "Women's Humor in America", *What's So Funny*, ed. Nancy A. Walker, Wilmington, Delaware, Scholarly Resources, Inc., 1998, p. 171-184.
[35] En la caricatura Héctor rara vez habla y siempre parece perplejo ante lo que dice Nieves.
[36] *Supra*, p. 3.

caricatura; es decir, aquella característica que permite que más personas se vean reflejadas en ella[37]. Esta abstracción del dibujo invita al lector o lectora colombianos a "reconocerse y a reconocer" en el cuerpo dócil de Nieves no solamente su contexto colombiano, como sugiere Magdalena Barrero[38], sino el contexto universal de las sociedades modernas cuyas fuerzas disciplinarias someten y definen el cuerpo de la mujer. El enfoque sobre la postura y el tamaño de los cuerpos en la viñeta del altercado entre los novios (Figura 5, *supra*) provee al lector una experiencia de colectividad y lo conduce a reflexionar sobre una realidad oculta de su país: la violencia callada a que están sometidas las mujeres colombianas a diario y que se ha visto agravada por un conflicto armado[39] de años. La abstracción universalizadora del estilo minimalista en *Nieves* invita así al lector a descubrir una nueva forma de ver la realidad que va más allá del simple reconocimiento[40], y que consiste en descubrir en ella un testimonio histórico difícil de ignorar.

Nieves: minimalismo gráfico, "una nueva manera de ver la realidad"

La técnica de simplificación en el trazo, presente en el arte modernista de Cézanne como en el expresionismo alemán y en el expresionismo abstracto, según menciona Chute, está presente también en el dibujo gráfico de artistas contemporáneas como la iraní Marjane Satrapi[41]. Satrapi usa la técnica del dibujo bidimensional sin perspectiva en su novela gráfica testimonial *Persépolis* con el propósito de intensificar el contenido afectivo de la imagen, explica Chute. Agrega la crítica que el estilo plano de Satrapi, típico del arte iraní, no indica de ningún modo una carencia de talento en la artista. Por el contrario, revela "un estilo sofisticado y consciente de ver la realidad histórica; se

[37] Scott MCCLOUD, *Understanding Comics, the Invisible Art*, New York, Harper Collins, 1994, p. 31.
[38] Magdalena BARRERO, "Heroínas de la viñeta en Colombia", *Revista Galáctica*, s. p. Consultado el 25 de marzo de 2015. http://edicionesgalactica.com/heroinas-de-la-vineta-en-colombia/
[39] Slavoj ŽIŽEK, *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2008, p. 23.
[40] H. CHUTE, *op. cit.*, p. 146.
[41] *Ibid*.

trata de una 'nueva forma de ver' que va más allá del mero reconocimiento"[42]. Más de tres décadas antes de que Satrapi publicara *Persépolis*, Lago ya había hecho uso de la técnica del trazo simple con la misma intención de buscar la concentración afectiva del dibujo. Vale la pena también ilustrar aquí, a propósito de la influencia del modernismo y del expresionismo abstracto en el arte gráfico minimalista, la familiaridad de Lago con estas tradiciones artísticas en sus versiones de *Nieves* al estilo Cézanne y Picasso (Figuras 6 y 7, *infra*).



Figura 6. Nieves-Consuelo Lago, *Facebook*, 3 de septiembre, 2005.

[42] *Ibid*, p. 146. "*Satrapi's choice of pared-down techniques of line and perspective—as with modernist painting such as Cézanne's, as with German Expressionism, and as with abstract expressionism, which justifies a flatness of composition to intensify affective content—is hardly a shortcoming of ability […]. It is rather a sophisticated, and historically cognizant, means of doing the work of seeing. In this it permits the "new seeing" of reality—instead of the mere 'recognizing' or 'acknowledging'*".



Figura 7. Nieves-Consuelo Lago, Facebook. 3 de agosto, 2018.

Según Chute, la estilización expresionista y minimalista en *Persépolis* sugiere que "lo históricamente traumático no tiene que ser visualmente traumático"[43]. Vemos también en Lago el uso de la concentración afectiva de la imagen para aludir a hechos históricos sin reproducir visualmente el trauma, sino más bien buscando dejar en la imagen lo que queda de humano después de la tragedia. La investigadora mexicana Evelia Trejos describe la labor del historiógrafo en los siguientes términos que aplicamos aquí también al periodista gráfico:

> Cuando se toma conciencia de lo que hace el tiempo, que todo lo muda, todo lo mueve, todo lo desvanece, se intenta detener esa "tempestad del viento" mediante la palabra [y la imagen]. ¿Qué de lo humano es perceptible?, ¿qué es útil? […] El camino se extiende, hay que atrapar por vía de la empatía, en caso de que el método científico o la revelación no resulten amparos suficientes, lo verdadera y radicalmente humano[44].

Por su lado, Mordechai Gordon, considera que la revelación de lo humano, junto con la imaginación y la invitación a la reflexión son rasgos fundamentales comunes al humor

[43] H. CHUTE, *op. cit.*, p. 135.
[44] Evelia TREJOS, "Historiografía, hermenéutica e historia. Consideraciones varias", *Históricas 87, Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas,* UNAM, enero-abril de 2010, p. 2.

y al arte. Es la combinación de estos tres criterios, según Gordon, lo que confiere al humor, como experiencia social, su calidad estética, y lo que logra generar un impacto tangible en la audiencia[45]. Ya Edgar Allan Poe en el siglo XIX había atribuído el efecto único de la poesía a la belleza, concepto que Poe asociaba con sentimientos de tristeza, absurdidad y pérdida[46]. A partir de estas consideraciones podríamos decir que la viñeta política como testimonio histórico, como crítica social a través del humor y como experiencia estética busca despertar en el lector la empatía, la solidaridad, el rechazo a la injusticia, los sentimientos más nobles de que es capaz el ser humano; aquellos "contenidos del alma" que menciona el caricaturista Héctor Osuna[47]. Estos sentimientos aunque tengan un referente traumático no necesariamente deben serlo visualmente en la experiencia del lector, pues lo que la viñeta política busca generar es una experiencia transformadora que ayude al lector a pensar crítica y creativamente usando los términos de Gordon[48].

La viñeta "Los queremos vivos porque vivos se los llevaron" (Figura 8, *infra*) hace uso de esta emblemática frase empleada internacionalmente en la denuncia y reclamo por la devolución de las víctimas de desaparición forzada. Esta práctica represiva se ha vuelto una trágica realidad para los ciudadanos de muchos países en Latinoamérica: México, Colombia, Guatemala y Chile, entre otros. La organización Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (HIJOS) declara que la desaparición forzada, iniciada en 1941 en la Alemania nazi, "no es exclusiva de las dictaduras. Hoy día, en sociedades 'democráticas' esta práctica sobrevive, se perfecciona y, en algunos casos,

[45] Mordechai GORDON, "What Makes Humor Aesthetic?", *International Journal of Humanities and Social Science*, vol. 2, n° 1, January 2012, p. 66: "*[…] humor and the nature of aesthetic experience has shown that both generally involve the use of the imagination, expose us to new insights on the human condition, and lead people to be more reflective. These three criteria—imagination, insight, and reflection—are not only fundamental to both art and humor, but are also more tangible than people's motivations and intentions*".

[46] POETRY FOUNDATION, "Edgar Allan Poe", https://www.poetryfoundation.org, consultado el 23 de febrero de 2018.

[47] Maria Jimena DURÁN, "Osuna: 'La caricatura tiene contenidos hasta del alma'", *Semana*, Bogotá, 6 de enero, 2012, s.p.

[48] M. GORDON, *op. cit.*, p. 66.

se extiende a la población que no realiza actividades políticas"[49]. En Colombia durante el conflicto armado de los últimos cincuenta años, aproximadamente ochenta y tres mil personas han sido víctimas de desaparición forzada sin que se conozca su suerte[50]. Otras miles han sido víctimas de ejecuciones extrajudiciales, a manos de agentes del estado, falsamente acusados de ser miembros de la guerrilla[51]. La viñeta constituye así un testimonio histórico de esta devastadora realidad a la vez personal y colectiva, que ha afectado nacionalmente a los colombianos e internacionalmente a toda Latinoamérica.

A pesar del trauma implícito en la frase "Los queremos vivos porque vivos se los llevaron", la composición gráfica de la viñeta (Figura 8, *infra*) ilustra claramente el uso de la técnica minimalista de la concentración afectiva en la imagen para dar testimonio de un evento o circunstancia histórica que conmueve al lector sin traumatizarlo; que lo/la conduce a la reflexión crítica de la tragedia de la que es testigo; y que lo/la inspira a enterarse de los hechos y a construir una interpretación informada de la memoria histórica de su país.

[49] Flor GOCHE, "Desaparición forzada, práctica vigente en América Latina", *Revista Contralínea*, 2 de diciembre, 2010, s.p.
[50] CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA, "En Colombia 82,998 personas fueron desaparecidas forzadamente", https://centrodememoriahistorica.gov.co, consultado el 23 de febrero de 2018.
[51] Ariel ÁVILA, "Los falsos positivos en Colombia", *El País*, 29 de mayo de 2019, s.p. Ver también, Nicholas CASEY, "Colombia Army's New Kill Orders Send Chills Down Ranks", *The New York Times*, May 18, 2019, s.p.



Figura 8. *La política vista por Nieves,* 2006.

La naturaleza "acumulativa" o "aditiva" según la taxonomía de McCloud relativa a la dinámica comunicativa entre texto e imagen[52], contribuye a que la imagen refuerce el mensaje del texto sin exagerar la carga emotiva del mismo. Los ojos de Nieves expresan incredulidad ante la monstruosa realidad y resaltan la inocencia de sus víctimas. Su mano derecha, abierta como un abanico interpelando a un interlocutor (¿sordo? ¿mudo?) fuera del recuadro que asumimos es el gobierno, expresa la frustración de no obtener respuesta. Su mano izquierda, apuntando a sí misma, simultáneamente colectiviza y personifica el reclamo dejándonos ver que la tragedia ha tocado a todos los hogares colombianos representados en Nieves. Este delicado gesto visualiza para el lector el uso plural del verbo "queremos" en el texto. La concentración minimalista en la imagen inspira así sentimientos humanos de reafirmación ante el dolor de las víctimas sin agregar detalles grotescos o fantasmagóricos que traumaticen al lector y corran el

[52] S. MCCLOUD, *op. cit.*, p. 155.

riesgo de convertir la realidad del mensaje en ficción; después de todo se trata de una instancia de periodismo gráfico comprometido con el reporte fidedigno de eventos de impacto histórico y social.

Según Kenan Koçak en "Comics Journalism: Towards a Definition":

> La caricatura periodística se escribe y dibuja dentro del medio del cómic con la profesa intención de dar a sus lectores un recuento o registro fidedigno de algún suceso desconocido del pasado o de la actualidad social o política, documentando los eventos a medida que suceden. Es periodismo literario en forma de cómic. Su cultor actúa como artista y como escritor […][53].

Guardadas las debidas proporciones, podríamos decir que la viñeta "Los queremos vivos …" (Figura 8) califica como un recuento fidedigno de las desapariciones forzadas en la actualidad política de Colombia en su momento, y de la amenaza constante de ejecuciones extrajudiciales contra la población civil. El uso de las comillas en la viñeta indica que Nieves está citando textualmente a alguien[54]. Ese alguien es el país entero; las miles de familias de las ochenta y dos mil novecientos noventa y ocho personas desaparecidas, y de las cuatro mil[55] víctimas de ejecuciones extrajudiciales. La viñeta no cita el número de víctimas. Enterarse de ello es la tarea del lector. Exigir una investigación acerca de las desapariciones y de las ejecuciones extrajudiciales es la tarea de todos; de las familias de las víctimas, de las organizaciones defensoras de los derechos humanos, del país entero; y es la tarea del Estado responder a las familias de las víctimas y registrar esta cifra dentro del archivo histórico del país para que estas víctimas no desaparezcan una segunda vez; esta última como víctimas del olvido histórico. La tarea

---

[53] Kenan KOÇAK, "Comics Journalism: Towards a Definition", *International Journal of Humanities and Cultural Studies*, Volume 4, Issue 3, December 2017, p. 195: "*Comics journalism is written and drawn in the comics medium, and claims to convey to its readers a truthful statement about a record of some hitherto unknown past or new feature of the actual, social or political world, charting events as they evolve. It is literary journalism in the comics medium. A comics journalist acts as an artist and writer […]*".

[54] Lago ha revelado en múltiples entrevistas, entre ellas la ya citada para CANAL DOS con Demetrio Arabia, que se inspira en las noticias y en lo que escucha decir a su alrededor para escribir sus textos.

[55] Esta cifra ha sido comprobada recientemente. Ver: A. ÁVILA, *op. cit.*, s.p.; N. CASEY, *op. cit.*, s.p.

de la viñeta, desde la perspectiva minimalista de Lago, es dar cuenta del hecho, mover en el lector sentimientos de empatía, solidaridad y justicia e invitarlo a interpretar su realidad.

Consideraciones finales

Esta última viñeta encajaría en la categoría de "humor debilitante" rayando con el humor subversivo en las categorías de Paletz del humor político[56]. Según Paletz en la categoría debilitante se ubica el humor que cuestiona la autoridad pero que no busca derrocarla. El humor subversivo expone y denuncia, y puede llegar a romper las reglas de la sociedad, ser soez y violento. La viñeta mencionada clasificaría como una mezcla de humor debilitante y subversivo porque, según Paletz, el objetivo de su crítica es una entidad abstracta, el Estado mismo; es decir, la fuente misma de los valores democráticos y de los principios de inclusión y de justicia social. Paletz explica que este tipo de humor no ofrece alivio porque no conduce a la risa; al contrario, perturba al lector o espectador dejándole sin una respuesta deseada o sin respuesta[57]. En mi opinión, las categorías de Paletz aplican bien al humor político tipo comedia. Sin embargo, la viñeta política por su característica híbrida entre periodismo y arte, exige otro tipo de respuesta del lector, una que encaje más con la literatura que con el entretenimiento. Aristizábal lo pone en los siguentes términos:

> La buena caricatura no debe solo entretener sino llevar a la reflexión y obligar al lector a leer las noticias, a conocer el hecho para sentirse indignado, feliz o acongojado, y pasar así de la carcajada a la comprensión de temas tan delicados como son los diálogos de La Habana, el proceso de restitución de tierras …[58].

[56] David PALETZ, "Political Humor and Authority: From Support to Subversion.", *International Political Science Review / Revue international de science politique*, vol. 11, n° 4, octubre de 1990, p. 483-493.
[57] *Ibid*, p. 486-487.
[58] Elizabeth OTÁLVARO, *op. cit*.

Aristizábal insiste con Villegas Uribe en el compromiso del lector hacia la caricatura, con la lectura y lo equipara al compromiso y detenimiento con que se emprende la lectura de una novela. Opina que el lector debe estudiar a los personajes, el papel que desempeñan, involucrarse emocionalmente con ellos. Para Aristizábal la viñeta debe enseñar al lector una nueva manera de ver la realidad que lo involucre intelectual, emocional y estéticamente.

Sin embargo, darle prioridad a la función referencial del texto sobre las posibilidades expresivas de la gráfica en el desarrollo del personaje "caricatográfico", como argumenta Villegas Uribe[59], tampoco hace completa justicia a la viñeta política. Son los textos, explica el teórico colombiano, los "encargados de realizar la disyunción humorística y de dar cuenta de la cosmovisión [del personaje]"[60]. Cuando se considera el uso del estilo minimalista como recurso visual para concentrar la carga emotiva del mensaje, resulta claro que es en la dinámica de la combinación entre texto e imagen que la viñeta adquiere una nueva dimensión; una dimensión estética que no solo informa sino que inspira solidaridad y empatía con el dolor humano y que facilita una interpretación de la historia más inclusive, a la vez individual y colectiva. A tal efecto, Fredric Jameson en *Postmodernism or the Cultural Logical of Late Capitalism* (1992) habla acerca de la necesidad de hallar una nueva forma de hacer arte político[61]:

> Esta nueva modalidad de arte político implicaría una nueva forma de representación que nos permita posicionarnos como individuos y como sujetos colectivos y recuperar nuestra capacidad de acción y de lucha […] una cartografía cognitiva global a nivel social y espacial[62].

A mi modo de ver, la escala social y espacial de dicha cartografía implicaría una revisión de las fuerzas disciplinarias que hacen de los cuerpos de las mujeres cuerpos dóciles y de los cuerpos de los hombres cuerpos dominantes; de las normas binarias

[59] C. A. VILLEGAS URIBE, *op. cit*, p. 37.
[60] *Ibid*, p. 37.
[61] Fredric JAMESON, *Postmodernism or the Cultural Logical of Late Capitalism*, Duke University Press, 1992, p. 54.
[62] *Ibid*.

que fomentan la superioridad masculina y la subordinación de la mujer. Crear un espacio libre de tal binarismo en realidad crearía una sociedad más inclusiva y colectiva. Sin embargo, el mismo Jameson ponía en duda esta posibilidad. Ante esta cuestionada posibilidad, Mitchell sugiere la práctica de una "ética del análisis" que nos prepare para "continuar describiendo el mundo de manera crítica y fidedigna. En una época de tergiversación y distorsiones, de deshonestidad sistemática, la práctica de un análisis ético sería quizás el equivalente a la acción"[63].

Quizás aplicar una ética de análisis a *Nieves*, como sugiere Mitchell, permita descubrir el camino para construir una cartografía cognitiva más global de Colombia, donde los colombianos puedan dar razón de los aspectos negativos, de las tragedias sociales y políticas de su historia y también de los sentimientos humanos de solidaridad y empatía que *Nieves* puede llegar a inspirar, y crear una sociedad más tolerante y justa. Colombia, al igual que Nieves, no es perfecta pero es su Colombia, como lo dice el personaje en una de sus viñetas más entrañables: "Yo no quiero a Colombia por grande sino por mía" (Figura 1)[64].

[63] Citado en H. CHUTE, *op. cit*. p. 27: "*though we probably cannot change the world, we can continue to describe it critically and interpret it accurately. In a time of global misrepresentation, disinformation, and systematic mendacity, [an ethics of analysis] may be the moral equivalent of intervention*".
[64] C. LAGO, *op. cit*., p. 21.

L. CILENTO, « El humor negro y sus verdaderos enemigos. Una aproximación al mundo gráfico de Sergio Langer », Atlante. Revue d'études romanes, n°13, Automne 2020, p. 37-52, ISSN 2426-394X.

El humor negro y sus verdaderos enemigos
Una aproximación al mundo gráfico de Sergio Langer

Laura Cilento

Instituto de Artes del Espectáculo - Universidad de Buenos Aires

Introducción

Suele definirse el humor negro en relación con el referente de su discurso y en consecuencia, como una categoría temática: aquella que aborda los contenidos que constituyen un tabú para su tratamiento liviano o irreverente. La muerte, la enfermedad, la deformidad física, las abyecciones humanas (necrofilia, canibalismo, entre las principales), quedan asociadas en esta categoría estética a un "tratamiento desaprensivo y gozoso", "siempre que sean gratuitos, porque un crimen útil se invalidaría a sí mismo humorísticamente", dice el especialista y divulgador argentino Eduardo Stilman[1].

Partimos de la hipótesis de que las producciones humorísticas organizan su propuesta simbólica en relación con algún tipo de categoría estética; uno de esos tipos es, precisamente, el humor negro. Un ilustrador y humorista gráfico netamente asociado a esta categoría en la Argentina es Sergio Langer, cuya trayectoria ligada al humor político y de actualidad tuvo un comienzo oportuno históricamente[2] en la revista *Hum@r* (1979) y continúa actualmente en la revista con formato de diario tabloide *Barcelona*, editada en Buenos Aires desde 2003, y en su par española

[1] Eduardo STILMAN, "Nota", *in* Eduardo Stilman, selec., *El libro del humor negro*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1977, p. 13.

[2] Las revistas especializadas en humor tuvieron diversa fortuna según sus relaciones con los niveles de tolerancia a la sátira política, en una compleja relación de permisividad y control que sufrió diversas alternativas en gobiernos dictatoriales y en períodos de gobiernos democráticos, y a su vez según las curvas de ventas y masividad del mercado de publicaciones, periódicas y en libro. No será el objetivo central del trabajo el análisis de esta relación, sino la construcción de una estética individual de humor político.

Mongolia, entre otras publicaciones dedicadas a un sector de lectores con competencias culturales sectorizadas y/o complejas[3].

Basta con asomarse a ese circuito de oferta periodística y sus respuestas en las redes sociales para comprobar que buena parte de estas piezas humorísticas de Langer, tanto tiras cómicas como viñetas especialmente estas últimas, están sometidas a regímenes de lectura opuestos. Un ejemplo interesante, por tratarse de dos variantes basadas en la misma situación, es la viñeta que presenta a un enfermo internado en estado crítico, sobre el cual se decide su desconexión de un respirador artificial. Un médico y su asistente (que tiene en sus manos una *notebook*) mantienen el siguiente breve diálogo: "Todos sus amigos de Facebook han votado para desconectarlo, doctor"/ "Ah, entonces sí" (publicado en la red personal de Langer, 12 de mayo de 2018). La versión alternativa de esta viñeta había aparecido en la revista *Barcelona* el 27 de noviembre de 2015, y Langer la replicó a modo de recuerdo en un post de su *fanpage* de Facebook el 24 de agosto de 2019[4]. En esta variante, una mujer se acerca al enfermo grave e intenta comunicarse con él ("Papá… Ganó Macri… ¿me escuchas? ¡Ganó Macri!"); en un plano más cercano de la imagen, comentan entre sí dos médicos: "La familia no quiere tenerlo más conectado, quieren una muerte natural".

Temáticamente, ambas viñetas humorísticas son negras, ya que involucran el tratamiento irreverente del tránsito hacia la muerte y del rol de quienes deciden no prolongar artificialmente los sufrimientos del paciente. En el primer caso, la irreverencia está ligada a la caída de la decisión solemne de sostener la vida, cuya

[3] La producción de Langer tiene otros y variados circuitos; las revistas *Los inrockuptibles* (recientemente desaparecida) y *Espoiler (publicada por la Universidad de Buenos Aires)*, entre las culturales; también participó de la revista *Fierro*, especializada en historieta, se dedicó de manera permanente aunque esporádica a la ilustración de libros y concretó la recopilación y armado de sus propios volúmenes de obra, entre los que se destacan libros temáticos y la reunión de sus tiras más constantes y famosas entre los lectores argentinos, encabezadas cada una de ellas por dos personajes femeninos ("la Nelly" y Mamá Pierri). Puede destacarse particularmente la tira basada en "la Nelly" como la más popular y más masiva, desde el momento en el que fue pensada para y publicada en el diario *Clarín*, en el que apareció entre 2007 y 2015, año en el que cesó, en deliberada coincidencia con la llegada al gobierno de Mauricio Macri, momento a partir del cual el diario decidió la separación de los autores de la tira, Langer y su colaborador Rubén Mira.

responsabilidad delega el profesional médico (representado visualmente) en una estadística de "*likes*" de Facebook; reemplaza la calidad ética de su decisión por un criterio cuantitativo y frívolo. En el segundo caso, el eje se desplaza hacia la reacción colectiva de desagrado frente a la noticia de que un candidato de derecha ganó las elecciones nacionales; la "muerte de las ilusiones" de los votantes argentinos se reduce al absurdo, al punto de fundirse con una suerte de eutanasia espontánea: no impedir que el paciente muera (en este caso, a fuerza de malas noticias).

Las viñetas emparentadas y re-significadas por su propio autor permiten observar la manera en que el humor negro autónomo (primer caso) puede devenir humor negro político (segundo caso). La intención de las líneas que siguen es perseguir la traza de la construcción estética del humor negro de Langer en su identidad pública de humor político y al mismo tiempo en la diferencia cualitativa y los compromisos de convivencia que ambas modalidades exigen.

Antecedentes cercanos del humor negro en la Argentina

Remontar hacia unos antecedentes visibles de la preocupación por el humor negro en la Argentina nos remonta a Eduardo Stilman, quien puede considerarse un valioso intermediario y teórico local del humor negro. El tratamiento desparensivo y gozoso que se asocia con esta categoría humorística remite a otro antólogo fundacional: André Breton, quien en la introducción a su *Antología del humor negro* (1939) afirmaba: "El humor negro tiene demasiadas fronteras: la tontería, la ironía escéptica [...] pero sobre todo, es el enemigo mortal del sentimentalismo"[5]. Esta inclinación por la insensibilidad frente a temas sensibles, tanto por su atávico rango sagrado como por la experiencia afectiva que perdura y se renueva en las sociedades secularizadas, define las fronteras internas que permitieron al mismo Stilman elaborar unas variantes del humor negro de acuerdo con tres criterios:

a) el satánico, tributario Eduardo Stilman agregamos de las observaciones hechas por Charles Baudelaire[6], "alega las bondades del mal, lo goza y clama

[5] André BRETON, prólogo, *in Antología del humor negro*, Barcelona, Anagrama, 1991, p. 13.
[6] Nos referimos a la concepción de humor satánico que formuló explícitamente Charles Baudelaire en su ensayo *De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas* (1855).

por su triunfo"; en casi todos los casos "es posible adivinar la pose, una búsqueda deliberada del humorismo mediante lo chocante"[7]. Resulta, en términos de las familias de teorías del humor que se remontan a Morreall[8], una versión más extremada del rasgo de superioridad, propia de las definiciones que destacan la sensación de disfrute respecto de la inferioridad y de las desgracias del blanco del humor. Como dice Stilman, el humorista satánico "trampea al destino: al tomar el partido del mal, hace suyo su triunfo";[9]

b) el macabro, que ocasionalmente (o generalmente) contradice la convención referida al buen gusto; en este punto Stilman menciona, junto con la caída del decoro, los temas que habitualmente se asocian al humor negro: asesinato, herejías, suicidio, tortura, canibalismo, con el tratamiento gozoso, desaprensivo y gratuito que ya hemos citado;

c) el absurdo, finalmente, es más propio de una "operación intelectual" que no se regocija tanto con el mal, sino que se dedica al descubrimiento y la exposición de un desorden e incoherencia generalizados, y se somete pasivamente a este desorden de las leyes del mundo[10].

En un sentido más amplio que el de la irradiación periodística, el humor formó parte de producciones artísticas autónomas, tanto literarias como cinematográficas, teatrales y plásticas, centrales para seguir el curso de la cultura popular en la Argentina contemporánea, así como para ponderar su práctica no menos central en los sectores experimentales y vanguardistas del campo intelectual. No obstante esa presencia efectiva, su visibilidad como tradición distó y dista aún de estar desarrollada en el discurso crítico e historiográfico. Por señalar solo la situación en el campo literario y teatral: entre el primer recuento de la producción de humor en la Argentina, debida al escritor y periodista Enrique Méndez Calzada, con su ensayo-

[7] E. STILMAN, *op. cit.*, p. 10.
[8] Las teorías que explicaron históricamente el fenómeno del humor y de lo cómico son agrupadas por John MORREALL en su *Comic Relief. A Comprehensive Philosophy of Humor*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2009. Noël Carroll, especialmente (v. nota 15) revisa y amplía estas familias de teorías.
[9] E. STILMAN, *op. cit.*, p. 12.
[10] E. STILMAN, *ibíd.*, p. 12.

inventario "El humorismo en la literatura argentina" (1927), y la primera antología, *Humorismo argentino*, compilada por Luis Alberto Murray, de 1961, mediaron 34 años.

Resulta llamativo que la década de 1960 haya sido la que despegara la reflexión acerca de la masa creativa humorística en todos los campos artísticos, aunque una explicación plausible se debe al impulso modernizador de la cultura local que inauguraron diversos sectores de poder a partir de la caída del segundo gobierno peronista en 1955. Los aportes de Eduardo Stilman son especialmente valiosos para el campo intelectual argentino por dar relevancia estética en antologías y divulgación de autores de las vanguardias históricas y de la actualidad local, y por recortar su interés en el humor negro. Sus recopilaciones, varias veces editadas, abarcan el período 1966-1977[11], fusionan textos y autores de la vanguardia histórica internacional con textos y *cartoons* de autores argentinos de la actualidad, provenientes tanto de la literatura alta como de la mediática. El período de este antólogo coincide, en su inicio, con la absorción de la cultura mediática (especialmente la historieta) en los centros de experimentación del Instituto Di Tella y, en su cierre última antología de 1977 , con el golpe de Estado que un año antes había expulsado de la presidencia a Isabel Martínez de Perón. Simultáneamente, en el campo del humor periodístico, la revista *Satiricón*, emblemática tanto del destape cultural como de las primeras censuras del ala derecha de Perón en su tercera presidencia (1973-1974), sacó dos números especiales dedicados al humor negro, donde la función lúdica de esta categoría estética resultaba liberadora y ponía en la superficie la vida privada, con sus tabúes de violencia y temor a la muerte[12].

[11] Período que estudiamos en un artículo dedicado al humor negro y lo fantástico. Cf. Laura CILENTO, "Mandíbulas batientes: lo sobrenatural fantástico y lo sobrenatural en el humor negro (un capítulo del cono Sur), *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. VI, n.º 1, Universidad de Barcelona (primavera/spring 2018), p. 207-222.

[12] Carlos ULANOVSKY y Mario MACTAS, dos de los principales redactores de la revista, razonaban de la siguiente manera la función liberadora del humor negro en la sociedad progresista surgida de la década del 60: "...El humor licuó entonces lo fulero de comerse al prójimo. Es que el prójimo, por mandamiento, debe ser objeto de amor. Pero eso da trabajo desde el momento en que el impulso hacia la destrucción del otro es tan intenso y real que si nos diéramos todo el tiempo leyes, sistemas de contención, nos trataríamos medio durito. Y con el humor podemos hacer lo que está prohibido. Lo hacemos como si fabricásemos metáforas negras del asesinato…" in: "Moríte, muerte. Vericuetos del humor negro cotidiano", *Humor negro. Suplemento extraordinario de Satiricón*, n. 1, Buenos Aires (1974), p. 17.

El interés por el humor negro hilvanó la relectura y revaloración de la vanguardia en el contexto de las contraculturas y los experimentos de libertad de expresión cultural que fueron paulatinamente coartados por la creciente derechización del gobierno de la presidenta que sería depuesta, y durante cuyo último período de mandato se iniciaron las actividades de secuestro y persecución a enemigos políticos a cargo de organizaciones paraestatales como la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina). Si el control oficial sobre los experimentalismos estéticos comenzó a ser riesgoso antes del golpe, una vez consumado produjo la reconducción del humor negro al servicio de un registro oblicuo para las revistas de humor político, en las que la incorrección de lo negro desviaba la atención censora de la siempre riesgosa referencia política directa[13].

La trayectoria de Langer, que comienza muy tempranamente en 1979 con una colaboración para la revista *Hum@r* (sucesora de *Satiricón* durante la dictadura y el gobierno de Carlos Menem), se realiza sin embargo en el período posterior, el de la recuperación democrática, en el marco de la desaparición de las revistas humorísticas de tirada masiva, y la dispersión de sus autores en circuitos de consumo cultural más sectorizados y más restringidos (característica que se observa en la revista *Barcelona*, publicación de humor meta-periodístico, que busca sostener su continuidad con suscripciones y doble soporte, papel-digital).

Contrato estético y comunicación humorística

Langer suele decir que su humor surge para molestar[14], y si bien esta afirmación admite ser generalizada, resulta interesante dirimir a quiénes y de qué manera

[13] Véase el análisis de la revista *Humor* en Mara BURKART, "Guillotinas, horcas y verdugos. El terrorismo de Estado en la prensa de humor gráfico de Brasil y Argentina de los años setenta", *in* Patricia Fogelman y María Florencia Contardo (editoras), *Actas electrónicas del II Workshop Argentino-Brasileño de Historia Comparada (II-WAB)*, Buenos Aires, GEHBP Ediciones, 2013, http://gehbp.blogspot.com. Cfr. Florencia LEVIN, *Humor político en tiempos de represión (Clarín, 1973-1983)*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013, p. 170: "…es probable que el humor negro que se aferró sobre todo a la contratapa del diario haya alivianado la carga de displacer que las mismas viñetas podían movilizar al introducir una ruptura de sentido por la cual el efecto gracioso tendió a desvanecer el terror".

[14] El autor reiteró estos conceptos en la entrevista que le hicimos a raíz de este artículo, el 9 de noviembre de 2019. En diversas declaraciones, a partir de alguna pregunta que implicara su filiación estética, se ubicó en el campo del humor negro. Ver Flavia FLEJMAN, "Humor, knishes y motosierras.

molesta cuando la opción estética se inclina por el humor negro, lo que desde la perspectiva de los receptores implica ver cuáles son los términos de la provocación. En las viñetas anteriores, el tema de la muerte estaba desviado hacia la consideración de otros fenómenos pertenecientes a series extrañas e inferiores en relevancia (las redes sociales; el triunfo de un candidato ideológicamente indeseable) y esta degradación supone a quienes pueden disfrutar de la indiferencia afectiva para reírse, pero también prevé que existirán destinatarios que repudien ese mismo tratamiento indiferente de la muerte con argumentos de tipo afectivo y/o moral. Es decir que no importa tanto el componente temático, como la intención y el efecto buscados; el humor negro divide así su público, es un arma agresiva que parece homologarse a aquellos valores que debería atacar, y sin embargo los usa y aprovecha para crear un mensaje sofisticado.

Dos destinatarios quedan delineados, por lo tanto: uno positivo, al que llamaremos, tomando un término de Charaudeau, destinatario de connivencia[15], y otro negativo, destinatario de disidencia, con el que polemiza internamente y al que efectivamente provoca, por ser ajeno al contrato estético de aceptación insensible de lo macabro. Como afirma Noël Carroll, no solo el humorista apela a este destinatario negativo sino que, en realidad, lo adopta como blanco de su impugnación satírica; el blanco del mensaje de humor negro no es el referente representado sino que existe otro blanco, inesperado y oculto; el humor negro no se ríe de la desgracia, la deformidad, o la muerte, sino del sentimentalismo de "aquella gente puritana que imaginamos que va a descolocarse frente a la broma"[16]. De esta forma, algunos contenidos y algunas viñetas publicadas por Langer resultan censurados por Facebook, que se encarga de superponer una leyenda declarando la intervención de la empresa de servicios de redes sociales en el ocultamiento de material

Una entrevista al humorista Sergio Langer, autor de viñetas feroces", *El cohete a la luna*, 25 de agosto de 2019. Disponible en https://www.elcohetealaluna.com/humor-knishes-y-motosierras/ y el documental de Diego Arandojo, *Langer, el riesgo de la risa* (2019) https://www.youtube.com/watch?v=IKVQlodS77M

[15] La noción de connivencia surge cuando se trata de pensar en los efectos buscados por el locutor humorístico, y su correlación mayor o menos respecto del efecto de placer que construye el destinatario. Véase Patrick CHARAUDEAU, " Des catégories pour l'humour ? ", *Questions de communication*, 2006, 10, p. 35.

[16] Noel CARROLL, *Humour. A Very Short Introduction*, Oxford, OUP, 2014, p. 32. (la traducción es mía).

controvertido, con lo cual se corrobora la existencia de destinatarios eventuales a los que la publicación de ciertos contenidos indecorosos efectivamente puede herir en su sensibilidad.

Frente a ellos, los comentarios de los amigos de la red de Langer permite comprobar la existencia de un destinatario positivo, de connivencia de broma, que en algunos casos emite comentarios relacionados con un efecto de disfrute estético. Valgan como ejemplo los elogios explícitos ("Muy bueno, jajajaj"; "Muy bueno. Impecable"), pero especialmente ciertos comentarios de comunidad interpretativa que resultan interesantes por los vínculos externos que establecen: "Un nuevo capítulo de *Black Mirror*" (aludiendo a la serie televisiva británica). Sin embargo, a pesar de que las redes como Facebook no siempre son foros de participantes heterogéneos sino comunidades con firmes afinidades culturales y que tienden a sostenerse en sus consensos, es llamativa la alusión de los fieles seguidores de Langer a aquellos que no pueden establecer connivencia, o bien a aquellos que censurarían por inconvenientes las propuestas de ambas viñetas. Los ejemplos más interesantes son aquellos que simulan la posición enunciativa de los destinatarios de disenso: así, uno de los posts declara "Me ofende", en términos claramente irónicos; otros acentúan las reacciones de repudio parodiando el discurso prudente o el ofendido en el pudor, propio de los destinatarios negativos ausentes: "¡Te fuiste a la mierda! Con facebook no se jode! (Juajuaaa)". Puede suponerse, en este sentido, que la construcción de dos destinatarios antinómicos respecto de sus capacidades de establecer connivencias de broma es una de las ambivalencias buscadas deliberadamente por un humor que "quiere molestar" y que necesita de ambas posiciones de destinatario, para hacerlas enfrentarse tanto en el terreno real como en el axiológico.

Ciertas teorías del humor negro corroboran su gratuidad moral y su búsqueda de significación estética, que queda asociada a los aspectos lúdicos y creativos. Patrick Charaudeau asocia esta categoría del humor con la connivencia lúdica, ya que suspende los compromisos morales y llama la atención sobre lo extravagante y lo

desfasado; es esta intención lúdica, asegura, la que permite hacer pasar el humor negro poniendo a distancia las desdichas del mundo[17].

Carroll, alternativamente, centra su atención en una suerte de connivencia de segundo plano que, desde el momento en el que llama la atención sobre ese blanco del humor que es el destinatario negativo, al que el chiste ataca mediante la provocación, supera la broma gratuita. El humor negro, para Carroll, se entiende en el giro pragmático completo que simula indiferencia para ejercer una crítica nada indiferente, orientada hacia una conducta social respecto de los valores serios que puede asociarse con la falsa moral burguesa o con actitudes extremadamente prejuiciosas o demasiado políticamente correctas.

Estas coordenadas son apropiadas para circunscribir el humor negro de Langer, que funda una provocación ambivalente, entre el nihilismo lúdico y la crítica orientada, propia de una pragmática satírica. En el marco de las diversas variantes de la incorrección que desarrolló en la madurez de su carrera como humorista gráfico, su humor negro es la constante estética que articula los polos de lo lúdico y de lo satírico, especialmente cuando se orienta hacia el humor político propiamente dicho. Como una de sus principales inflexiones es macabra, se pondrá énfasis en las notas visuales de su propuesta.

Lo visible del humor negro

> La caricatura es doble: el dibujo y la idea, el dibujo violento, la idea mordaz y velada; complicación de elementos penosos para un espíritu ingenuo acostumbrado a comprender por intuición las cosas simples como él.
>
> Charles Baudelaire, "Lo cómico y la caricatura"

El especialista en comunicación visual Manuel Álvarez Junco concentra la atención en los elementos visuales del humor cuando piensa en el diseño de su imagen gráfica:

> Es de tal importancia el aviso de que algo es inverosímil para la maniobra de acomodación del espectador ante una propuesta de que

[17] P. CHARAUDEAU, *op. cit.*, p. 36.

> suspenda su seriedad, que en el caso de que no se establezca con claridad esa condición, tendría la grave consecuencia de poder ser tomada en serio. Es decir, el humor deja de serlo y se convierte en drama o en ´terror´[18].

Esta perspectiva pone bajo una luz paradójica el trabajo de convención lectora: el mayor riesgo de ruido, el mayor "pecado" de desinteligencia comunicativa es que alguien recorra el mensaje seriamente. Para evitar esta consecuencia no deseada que rompe el contrato estético-lúdico del humor, la imagen debe imponerse porque llega antes que el desciframiento del texto (cuando la viñeta lo incluye). Langer explota creativamente dos aspectos de la imagen humorística: la incongruencia y la espectacularidad; su humor negro se construye visualmente desde el uso intencionado de estos aspectos, vinculados a la ruptura de la coherencia y a la falta de decoro, respectivamente.

Amabilidad y abyección

La incongruencia es uno de los principios estructurales del humor y se define por una gama de procedimientos, que siguiendo la lista orientativa de Noël Carroll, incluye las desviaciones, perturbaciones, o problematizaciones de nuestros conceptos, reglas, leyes de la lógica y raciocinio, estereotipos, normas de moralidad, de prudencia y de etiqueta, puntos contradictorios de vista presentados en conjunto, y, en general, subversiones de nuestras expectativas de sentido común, incluyendo nuestras expectativas relativas a los escenarios y patrones emotivos estándar, nuestras normas de gracia, gusto, y aun las mismas formas de la comedia[19].

Una de las incongruencias de series que Langer utiliza en sus viñetas proviene de la intersección de lo heterogéneo cultural y de lo heterogéneo temporal. En la figura 1 el hombre judío de un campo de concentración, delineado con una estereotipia

[18] Manuel ÁLVAREZ JUNCO, *El diseño de lo incorrecto. La configuración del humor gráfico*, Buenos Aires, La Crujía, 2009, p. 137.

[19] N. CARROLL, *op. cit.*, p. 27. *"Prototypical incongruities, then, include deviations, disturbances or problematizations of our concepts, rules, laws of logic and reasoning, stereotypes, norms of morality, of prudence and of etiquette, contradictory points of view presented in tandem, and in general, subversions of our commonplace expectations, including our expectations concerning standard emotional scenarios and schemas, our norms of grace, taste, and even the very forms of comedy itself"*.

visual depositada en el vestuario y la cabeza rapada (no hay contexto ni fuera de campo referenciales) parece ofrecer un cierto grado de satisfacción al poder grabar en su cuerpo el número de su teléfono celular. Simultáneamente a la superposición incongruente de condición infrahumana y acceso a la tecnología trivial, la conjunción anacrónica de dos series históricamente distanciadas reaviva el acontecimiento traumático. En la primera incongruencia el personaje se degrada porque ha sido inferiorizado, mientras que mediante la segunda incongruencia se muestra activo e interpela a los destinatarios.



Figura 1 Viñeta incluida en el libro *Judíos*

La viñeta de la figura 2 fue publicada por Langer en su *fanpage* de Facebook el 15 de septiembre de 2016 sin anclaje verbal, y en *Barcelona* con un slogan al pie relativo al aborto, en el marco de las crecientes campañas de legalización que se produjeron y continúan actualmente en la Argentina, con amplia repercusión e impacto general[20]. Las series incongruentes del arte de los malabares y de la trayectoria

[20] Langer acompañó en gran cantidad de obras (incluso con la *nouvelle* gráfica *Las aventuras de Mamá Pierri y el aborto viviente,* aparecida en *Barcelona* y luego publicada en *Mamá Pierri.* Buenos Aires, Gente grossa, 2011) el proceso de Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo, que comenzó en 2006 con la campaña de Derecho al Aborto legal, seguro y gratuito, movilizó la opinión pública y llevó multitudes a las calles ante la inminente aprobación en el Congreso durante 2018. Actualmente se

misionera de Teresa de Calcuta en las zonas más pobres del planeta producen una inversión irónica respecto de la condición vulnerable de los niños que se ve redirigida, por obra de la ubicación de un blanco individualizado, hacia la connivencia de irrisión y burla propia de la sátira. El blanco de la sátira, aquí, es la caricatura reconocible del respetable/repudiable personaje público emblema de la caridad cristiana (en la ambivalente valoración propia del doble destinatario del humor negro, uno de los cuales, más escéptico, considera a Teresa menos respetable de lo que podría suponer un consenso general que idealizó la pureza de su misión hasta la santidad).



Figura 2- Fanpage de Sergio Langer

Se trata de un blanco sobre el que se descarga la irrisión, atribuyéndole función de victimario (Teresa), o una víctima de genocidio sobre la que no se puede descargar ninguna fealdad moral (el hombre judío): existe un rictus de satisfacción o de alegría que los emparenta. Esta alegría de los rostros en un escenario de dolor y sufrimiento

espera su nueva consideración ante el Senado, que en esa oportunidad no la aprobó, en un estrecho margen de diferencia entre posiciones a favor y en contra.

interpela a los destinatarios positivos para que suspendan los prejuicios morales y asuman el mensaje ideológico, sumamente provocador porque revierte en denuncia de la insensibilidad de los otros y los increpa a evaluar su grado de tolerancia frente al mal.

A través del espejo (**y lo que Langer encontró y superpuso**)

Así como la incongruencia permite hacer evidente el contraste, otro conjunto de viñetas de Langer se funda en la posibilidad digital (o mixta) de posproducir[21] materiales diversos y extremadamente heterogéneos, con una conclusividad exterior absoluta. En estos casos donde el contraste genera una figura nueva, la convivencia de lo opuesto aparece como una imposibilidad cumplida, dado que se presenta una nueva realidad resuelta con la intervención sutil de una serie temática previa.

En la figura 3, la viñeta incluye una reproducción, según el patrón gráfico de la caricatura, de un personaje histórico que, a no mediar el pie verbal, no reconoceríamos como el teniente coronel de las SS Otto Adolf Eichmann, dado que hay al menos dos deslizamientos que lo deconstruyen en su identidad de ario y responsable de los traslados a campos de concentración: su modulación de vestimenta y ornamentos militares, por una parte, y los rasgos étnicos de la raza negra mestiza de ciertos barrios suburbanos de Nueva York, por el otro. Los destinatarios positivos de esta viñeta pueden disfrutar de una revancha histórica por obra del anacronismo del cruce de las series, mientras que el acontecimiento imposible y promiscuo de la fusión de razas aparece realizado en la ficción humorística.

[21] Entendemos el concepto de posproducción (la invención de protocolos de uso para modos de representación y estructuras formales preexistentes) tal como lo presenta en términos generales Nicolás BOURRIAUD, *Posproducción. La cultura como escenario. Modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.



Figura 3- del libro *Judíos*

A modo de respuesta frente al retorno de las denuncias a las figuras del gobierno kirschnerista durante el año electoral de 2019, Langer publicó la figura 4 con tamaño y formato poster (página completa) en la revista *Barcelona*. Con un ambiguo mensaje al electorado, la figura posproducida visualmente por Langer está declarada en el bautismo compuesto: Alfred Neuman/(Natalio) Alberto Nisman. La incongruencia es audaz y sorprendente: se produce entre la serie ficcional de los personajes de la tradición norteamericana (Alfred E. Neuman es la cara de tapa representativa de la revista *Mad*), y la serie de personajes reales políticos: Nisman fue el fiscal de la causa abierta a raíz del atentado con bomba al edificio de la mutual judía AMIA de Buenos Aires, producido en 1994. Más que enfrentarlos, este afiche fusiona en un híbrido los personajes por determinados rasgos faciales que los emparentan, y afectan irónicamente los elementos de contraste que deberían alejarlos.

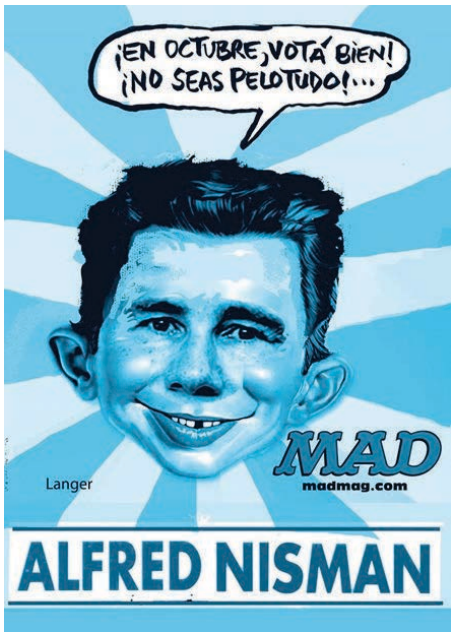


Figura 4- Revista *Barcelona*

Aun más irónicamente, Langer se vale de la existencia atemporal del personaje de ficción para permitirle que reencarne ridículamente al fiscal, muerto en circunstancias controvertidas en enero de 2015, cuando se encontraba a punto de presentar una acusación firme contra la expresidenta Cristina Kirchner. Este episodio sobrenatural presentó una polisemia que los destinatarios positivos que se manifestaron cuando se publicó en las redes no desambiguaron, aunque pudieron reconocer su efecto negro: el tratamiento irreverente del fiscal sacralizado por los sectores que consideraban la hipótesis de que había sido víctima de un asesinato y habían otorgado a su muerte la grandilocuente categoría de magnicidio[22].

Observaciones finales

Langer escribió un prólogo con notas autobiográficas a su libro *Judíos*, que apareció en 2015. Sus deslumbrantes 350 páginas recopilan su producción ligada a

[22] La investigación del conocido como "caso AMIA" se extendió a lo largo de los años luego de múltiples obstáculos que supusieron la intervención de sectores interesados en la impunidad del atentado. El impulso a la acción de la fiscalía encarnada en Nisman, durante los últimos años de la gestión presidencial de Cristina Kirchner, fue acompañado por los sectores opositores, que esperaban enjuiciar a la presidenta por la firma de un tratado de cooperación con Irán. La muerte del fiscal, aún no esclarecida como suicidio, asesinato o suicidio inducido, desplazó la opinión pública desde el interés por las víctimas del atentado de 1994 hacia un juicio de confianza o recelo frente a la figura de la presidenta. Un caso que alimentó la polarización política y fue rescatado en ese carácter controvertido por la duplicidad de destinatarios del humor negro.

una pertenencia cultural propia e incluye capítulos gráfico-documentales que lo religan a diversas luchas de sus ancestros directos contra el régimen nazi. En las líneas iniciales, el autor afirmaba que escuchar estas historias le producía un deseo retrospectivo de haber participado no tanto como víctima o victimario en el proceso de Alemania y Polonia asoladas por el nazismo, sino como un partisano, valiente y tomando las armas. Pero su destino argentino, su cultura natal, le permitieron conservar su condición de origen judío y adquirir, vicariamente, la de humorista[23]. En otro momento de ese mismo prólogo alude a la capacidad, que le debe a su vocación artístico-humorística, de meterse "de lleno en el estereotipo y en la carne de un antisemita"[24].

Esta declaración de fe personal del autor suele llegar a conocimiento de los lectores en una zona alejada de la producción cotidiana y urgente del humor político, ya que la efectividad de este último requiere de una vaguedad del sujeto ideológico real y un empoderamiento del enunciador humorístico que logre el estado estético de insensibilidad que reclamaba André Breton. Por tratarse de viñetas (incluso tiras e historietas, que no fueron consideradas en este corpus), el humor político fue su horizonte original, y la variante negra la provocación estética que activaba al mismo tiempo las connivencias positivas y las negativas. En este punto, la distancia respecto del humor negro sesentista, extrovertido y atrevido para derribar lúdicamente las censuras sociales, así como el oblicuo de la época de la dictadura que se compromete con el dolor y lo desvía en un macabro tolerable, han sido superados por Langer. La perspectiva más notable se aprecia en la recopilación en libro, que trastoca la función satírica inmediata y permite observar otras variantes. En este sentido, las confesiones prologales de Langer son instrucciones de lectura para piezas de valor estético: invitan a leer y a releer la ambivalente circulación de la corriente del humor negro entre las víctimas y los victimarios, amablemente degradados y placenteramente juzgados (valga la paradoja), cuando corresponda. En ciertas ocasiones, propone el humor negro y Langer suscribe, el juzgado no está en el mundo gráfico del humor, sino a nuestro lado.

[23] Sergio LANGER, *Judíos*, Buenos Aires, Planeta, 2015, p. 12.
[24] S. Langer, *Ibíd*., p. 12.

T. FAYE, « Formes graphiques de l'outrance : quand l'iconotexte se joue de la limite. Débordement et retenue dans l'humour graphique de Manel Fontedevila », Atlante. Revue d'études romanes, n°13, Automne 2020, p. 53-72, ISSN 2426-394X.

Formes graphiques de l'outrance : quand l'iconotexte se joue de la limite. Débordement et retenue dans l'humour graphique de Manel Fontedevila.

Thomas Faye

Université de Limoges CeReS

L'humoriste est ici un moraliste qui se déguise en savant, quelque chose comme un anatomiste qui ne ferait de la dissection que pour nous dégoûter.

Henri Bergson, *Le Rire*, chap. II.

Introduction

Le neuvième art, avant d'être un « art du récit »[1], est aussi et presque ontologiquement l'art d'une contrainte : celle de ce que Groensteen nomme le « multicadre »[2] ; cette échelle de plans que constituent la page, la bande ou la case à l'heure d'imposer une limite à la représentation iconotextuelle dans la bande dessinée. Cette limite « assume un rôle sémiotique important vis-à-vis de [l']espace : elle le désigne en effet comme homogène. L'image à venir reçoit ainsi, avant même d'être émise, le statut d'unité »[3]. Dans son évolution des premiers *strips* aux plus récentes vignettes d'humour graphique, la bande dessinée a su profiter de cette contrainte pour en tirer un pouvoir signifiant en mettant à l'épreuve les limites de l'(icono)textualité. Condamné à la concision et à la précision, l'humour graphique est tenu d'appréhender la limite et les contours que lui impose son format, afin d'en faire l'espace d'une expression qui puise sa force signifiante à la fois dans l'espace clos de la vignette et dans la projection contextuelle qu'elle est apte à développer. Comment la limite devient-elle alors l'outil de la cohésion sémantique interne et de

[1] C'est ainsi que le définit Thierry Groensteen, en évoquant notamment sa séquencialité.
[2] Le terme est emprunté à Henri Van Lier par Thierry Groensteen. Thierry GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, Paris, Puf (coll. « Formes sémiotiques »), 1999, p. 27.
[3] Groupe µ, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil (coll. « La Couleur des Idées »), 1992 cité par T. GROENSTEEN, *Id.*, p. 64.

la cohérence sémiotique du dessin et de la critique qu'il enserre ? Qu'elle soit franchie ou qu'elle résiste, la limite manifeste la tension qui se joue de part et d'autre de la bordure du cadre, entre volonté signifiante et espaces de signification. Les dessins produits par Manel Fontdevila, depuis plusieurs années, illustrent cet affrontement entre plan du contenu et plan du contenant, mais questionnent également l'existence d'une limite à l'humour dans l'observation de la crise et des bouleversements sociologiques, politiques et idéologiques qu'elle implique. Je souhaiterais examiner ici la façon dont l'œil vif et le crayon acéré du graphiste catalan s'emparent du cadre et du hors-cadre pour jouer de l'ironie, de la parodie et du cynisme et créer de la sorte les conditions sémiotiques nécessaires à l'expression presque militante d'un « post-humour » qui rend compte tout à la fois d'un engagement politique et citoyen profond de l'auteur mais également de l'impact contextuel de l'iconotexte humoristique.

Le corpus

Quelques mots, en préambule, afin de contextualiser la personnalité et l'œuvre de Manel Fontdevila, à laquelle j'emprunte le corpus qui sert de base à ce travail. Après avoir collaboré à plusieurs revues satiriques telles que *El Víbora*, *Puta mili* ou *Tótem*, il entre à la rédaction de *El Jueves* qu'il dirige jusqu'au scandale de la couverture sur le futur roi Felipe VI, en 2014. N'admettant aucun type de censure, il quitte la revue pour collaborer avec *Público* ou encore avec la revue satirique *Mongolia*. Très préoccupé par les difficultés auxquelles se heurte la société dans laquelle il évolue, il voit dans l'humour graphique un mode idoine pour exprimer son engagement :

> *precisamente porque la actualidad es ahora mismo terriblemente obsesiva y monolítica, me viene bien […] haber experimentado narrativamente en el terreno de la historieta. Contar lo que ya sabemos todos usando la mayor variedad de planteamientos gráficos posibles, permite que el resultado*

> *pueda ser sorprendente e interesante para el lector; además, la forma tiene también su función humorística*[4].

Le corpus que j'ai sélectionné permet d'avoir un échantillon représentatif de la façon dont il expérimente les questions de forme à travers différents formats : compilations de vignettes publiées quotidiennement dans la presse, *¡La crisis está siendo un éxito !* de 2011, *¡Esto es importantísimo !*, de 2012 abordent en couleurs des questions plus spécifiquement liées à la crise alors que *En el lado bueno de la valla*, de 2014, uniquement en noir et blanc, embrasse un spectre bien plus large de thématiques sociales. Le spectre s'élargit encore davantage dans *No os indignéis tanto* de 2013 qui, sous un format hybride, souvent qualifié d'« essai dessiné »[5], nourrit un constat désabusé sur la situation des institutions espagnoles et européennes au sortir de la crise. Le prisme par lequel Fontdevila dresse ce triste état des lieux d'une Espagne ramollie, en proie à la misère et à la corruption est celui de l'humour, non pas tant en tant qu'outil de la critique — le lecteur ne s'esclaffe que rarement — mais comme objet de l'observation, symptôme d'une décadence démocratique marquée par une censure toujours plus encline à canaliser, freiner voire sanctionner les formes de l'humour.

L'humour : une question de limite(s)

Le récit graphique offre, on le sait désormais, de grandes potentialités expressives à l'humour ; Thierry Groensteen parle même d'un « arsenal de l'humour » promu par la nature iconique de la bande dessinée dont l'expressivité graphique permet de compléter ce que disent les mots[6]. Avant de nous cantonner à l'examen de la

---

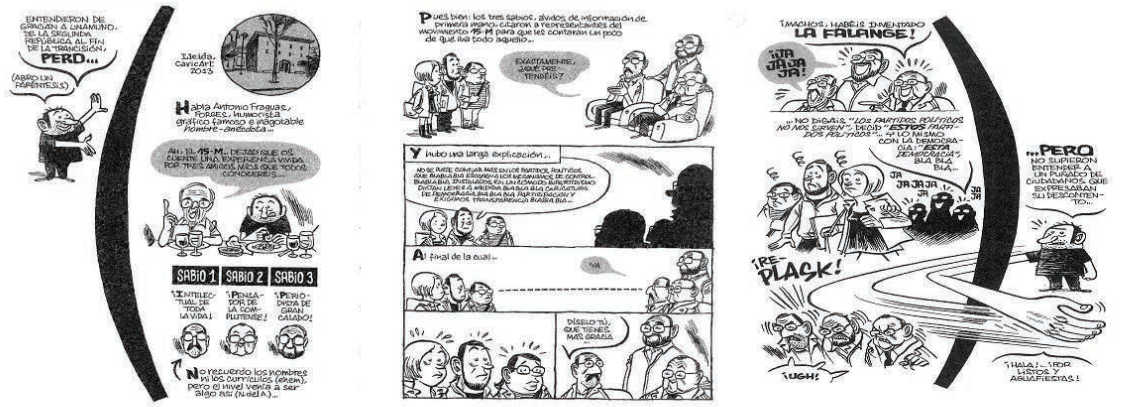
[4] « C'est précisément parce que l'actualité est, en ce moment, terriblement obsessive et monolithique que c'est une bonne chose pour moi […] d'avoir pu m'exercer narrativement sur le terrain de la bande dessinée. Raconter ce que l'on sait tous déjà en ayant recours à la plus grande variété possible de styles graphiques permet que le résultat soit surprenant et intéressant pour le lecteur ; en outre, la forme elle-même a une fonction humoristique ». (La traduction est nôtre). Astiberri, http://www.astiberri.com/entrevistas.php?ident=16 (interview fournie par l'éditeur depuis sa disparition du site internet).

[5] Cultura en acción, consulté le 23/08/2019, http://www.culturaenaccion.com/no-os-indigneis-tanto-manel-fontdevila/ . L'auteur y parle de « *ensayo dibujado* ».

[6] Thierry GROENSTEEN, *La Bande dessinée : une littérature graphique*, Toulouse, Milan (coll. « Les essentiels »), 2005, p. 42-43.

cohérence de la case, il convient d'observer que l'écriture graphique, donnée comme protéiforme dans son ensemble, aurait l'apanage d'une polylogie génératrice d'une homogénéité et d'un sens. Dans un court fragment de 3 planches[7] [Illustration 1], Fontdevila convoque éléments typographiques et monde référentiel pour démontrer la pertinence de la diversité dans la réalisation d'une critique de mœurs.

Illustration 1



Manel FONTDEVILA, *No os indignéis tanto*, Bilbao, Astiberri, 2013, p. 20-22

Copyright text and illustrations © 2013 by Manel Fontdevila. All rights reserved. Published by agreement with Astiberri Ediciones

Celle-ci porte, en l'occurrence, sur le creusement de l'incompréhension entre élites intellectuelles et population, au cours de laquelle le dessinateur s'autorise une digression dans laquelle il réunit son collègue Forges, un universitaire et un intellectuel face à des représentants du 15-M auxquels ils reprochent, d'une moquerie bonhomme, d'avoir réinventé, par leur maladresse, la *Falange*. Au moment de fermer la parenthèse, l'avatar autobiographique de l'auteur gratifie d'une énorme gifle les trois hommes qu'il accuse de se complaire dans une supériorité ironique et snobinarde et de dénigrer le malaise populaire. Ce faisant, il franchit une double limite : celle de la narration, par la représentation autobiographique de l'engagement ; celle de l'espace narratif, faisant de la parenthèse un seuil

[7] Manel FONTDEVILA, *No os indignéis tanto*, Bilbao, Astiberri, 2013, p. 20-22 (les planches originales n'étant pas numérotées, la numérotation proposée ici demeure imprécise mais prétend permettre à notre lecteur de retrouver, avec un peu plus d'aisance, les références évoquées). Copyright texte et illustrations © 2013, par Manel Fontdevila. Tous droits réservés. Publié avec l'accord de Astiberri Ediciones.

déterminant qui enserre l'anecdote et que le dessinateur stigmatise en transgressant les conventions scripturales, à la manière du *slapstick*. L'outrance, *stricto sensu*, de la représentation vise à atténuer la violence réelle, « pour que le plaisir du spectateur ne soit pas entamé par la conscience de la douleur que peuvent ressentir les personnages »[8]. La critique, plus que dans le *storyboard*, est suggérée ici par la liberté narrative qui rend perméables les frontières figuratives au plaidoyer à charge d'un auteur qui ne cache pas son engagement. On rit moins ici du clin d'œil à la *Falange* que de ce qu'il advient aux auteurs de ce malheureux rapprochement, tancés par un geste qui va au-delà de l'attendu, au-delà de l'espace traditionnellement accordé, au-delà de la bienséance pour avoir empêché la *vox populi* d'exprimer toute velléité de s'écarter d'une norme, de sortir du sillon de la bien-pensance et de cette « correction politique » que Fontdevila décrit en interview comme « une convention » visant à « maîtriser les choses […] sans aller jusqu'à les censurer ».

Choqué de la censure dont il est victime à *El Jueves*, il entame une réflexion sur les limites de l'humour, qu'il distille dans une série de planches constituant presque un épisode à part entière[9] : au son de « *Ojalá un gorila sodomice a los jueces que firman penas de muerte* »[10], saillance noire sur un mur de bulles, il pointe la façon dont la chanson de Brassens, en 1952, tout en provoquant le scandale, a assoupli le seuil de tolérance de la liberté d'expression en France. Comme le fit *Life of Bryan* quelques années plus tard au Royaume-Uni. Ces remarques donnent lieu à une schématisation des limites de l'humour, sous la forme de colonnes de pointillés plus ou moins épais et plus ou moins resserrés. Dans le cas de l'Espagne, le sillon de tolérance est plus complexe : l'un, officiel, en noir, aurait droit de cité là où l'autre, en gris, serait le représentant d'un « *mal gusto* » inacceptable. Qualifiant ironiquement le premier de « *inteligente* » et le second de « *zafio* »[11], Fontdevila fustige le bon goût

[8] « *Para que el disfrute del espectador no se vea comprometido con la consciencia del dolor que pueden experimentar los personajes* ». *Cf.* Roberto CUETRO : « Sufrir es divertido (o las cosas que le hacen gracia a un coreano y maldita la gracia que tienen) », *in* Jordi COSTA, éd., *Una risa nueva. Posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia*, Murcia, ed. Nausícaä, 2010, p. 205-218, p. 212.
[9] M. FONTDEVILA, *No os…*, *op. cit.*, p. 59, 78-79.
[10] [Pourvu qu'un gorille sodomise les juges qui signent des peines capitales !]
[11] Ces adjectifs pourraient se traduire respectivement par « intelligent » et « lourdingue ».

institutionnalisé, pris dans le carcan d'un politiquement correct dont il attribue la source à la tiédeur de la Transition qui, au prix d'un *pactismo* frileux, a emmuré tout discours alternatif (p. 79) au bénéfice d'une propagande officielle.

Traits fins ou épais, continus ou pointillés, enserrant ou rejetant un personnage tantôt apeuré tantôt enjoué, c'est en jouant sur la gamme de l'écriture graphique que ces différents schémas, non consécutifs, finissent par constituer le squelette de l'argumentaire. Au questionnement des limites de ce dont on peut rire, Fontdevila expérimente également les limites de son art à représenter et à se donner à interpréter. Ainsi sur une double page[12] oppose-t-il en chiasme deux cases presque identiques représentant des manifestations opposant violemment manifestants et forces de l'ordre et différenciées principalement par les mentions « 1976 » et « 2011 ». L'insertion de cadres objectivant les scènes de répression rendues oppressantes par l'épaisseur du trait renforce l'effet d'écho, de même que le renforce la présence réitérée de l'avatar du dessinateur en ouverture et en clôture de la séquence. La redondance, la condensation du dessin et la présence du cadre invitent à faire fi de l'écart temporel dans une saisie conjointe de la violence implicitement contenue sur la double-page. Comment ne pas voir dans ces représentations une métaphore de l'humour et de la liberté d'expression, prisonniers, eux aussi du discours officiel ? Là où l'expression populaire est réprimée par le cadre, l'humour l'est, figurativement, par un ensemble de lignes constituant un seuil que le projet de l'auteur consiste à faire éclater, considérant avec cynisme que « la moindre explosion populaire qui entraîne désordre et chahut est considérée comme un terrible manque de respect envers l'esprit de la Transition »[13]. Il scelle ainsi, c'est désormais évident, le lien indissoluble entre engagement personnel et exploitation absolue des recours graphiques.

[12] M. FONTDEVILA, *No os…*, *op. cit.*, p. 74-75.
[13] « *Cualquier estallido popular que suponga desorden y griterío se considera una falta de respeto terrible al espíritu de la Transición* ». Cultura en acción, consulté le 23/08/2019, http://www.culturaenaccion.com/no-os-indigneis-tanto-manel-fontdevila/ .

Le cas de la case : cadrage, décadrage, recadrage

Le souci de travailler sur l'espace, paginal ou vignettal, semble omniprésent dans l'œuvre graphique de Fontdevila qui, en faisant converger espace de représentation et représentation de l'espace, élabore un chronotope[14] indispensable au surgissement de la narration.

La vignette comme unité minimale

Le choix du format de la vignette, en tant qu'unité narrative[15], offre une capacité de synthèse « mieux adaptée au support de la presse écrite »[16], que son auteur sélectionne selon des critères de pertinence et d'efficacité, notamment par une saisie immédiate du sens, en tant que résultat de la fusion entre plan de la forme et plan du contenu. Sur une vignette représentant un homme au visage détruit par une balle tout juste sortie du canon fumant d'un revolver[17], parodie de *Le fils de l'homme* de Magritte allant jusqu'à reproduire le cadre ancien, on peut lire un autre élément parodique « *Esto no es una democracia* »[18]. Le texte ici arraché à toute énonciation et désormais intrinsèque à la nouvelle œuvre parodiée acquiert une valeur sentencieuse dont le champ d'application se trouve restreint à un cas particulier par la clôture du cadre. Ce dernier rend alors plus solennelle la mort annoncée de la démocratie, de sorte que le sens de la vignette ne réside plus uniquement dans la cohérence des éléments figuratifs avec le sens connoté, mais également dans la cohésion de la représentation du figement de la fugacité à l'intérieur du cadre.

La narrativité et le figement de l'instant s'expriment tout autrement sur une double-page symboliquement agencée de part et d'autre de la pliure[19]. À droite : une

[14] « Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement, par 'temps-espace' : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature ! […] Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. » Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 237.
[15] T. Groensteen, dans son *Système de la bande dessinée*, la désigne comme unité minimale de sens de la bande dessinée.
[16] Jean-Paul AUBERT et Marc MARTI, « La crise en bande dessinée : *Españistán* et *Simiocracia* d'Aleix Saló », *in* Erich FISBACH et Philippe RABATÉ, dir., *Actes choisis du colloque de Strasbourg "Crise(s) dans le monde ibérique et ibéro-américain"* (juin 2013), *HispanismeS*, n°4 (juillet 2014), p. 216-235, p. 224.
[17] M. FONTDEVILA, *En el lado bueno de la valla*, Barcelona, eldiario.es libros, 2014, p. 77.
[18] [Ceci n'est pas une démocratie. *Nous traduisons*]
[19] M. FONTDEVILA : *No os…*, *op. cit.*, p. 26-27.

scène grossière et caricaturale où les forces de l'ordre boutent violemment d'un rude coup de pied une manifestante, faite allégorie du mouvement des indignés grâce à sa pancarte. À gauche : un locuteur anonyme chronique la dispersion forcée des *Indignados* de la Plaça de Catalunya à la veille d'une célébration sportive, et en profite pour ironiser sur le rééchelonnement des priorités d'une société en crise de valeurs. La représentation du temps est ici remarquable par sa suspension qui permet d'associer au corps mou une pancarte opportunément brandie et lisible, sorte de clé de lecture de la scène. Dans l'exemple antérieur, le cadre fonctionne comme indice selon la terminologie peircienne d'une interprétation rendue légitime par la parodie ; dans le second, le cadre est un cadre par défaut, surgi de la comparaison des deux éléments de la vignette, et qui suggère la dialectique du vide et du plein, de l'unique et du multiple, génératrice de tension mais qui, associée à une temporalité au signal fort, trouve sa cohésion et crée le point d'ancrage d'une interprétation de la critique[20].

Car la cohésion demeure bien l'élément essentiel au succès d'une vignette dont Fontdevila affirme que « ce n'est pas une illustration, c'est de la bande dessinée »[21], capable de convoquer un avant et un après et de susciter un univers de représentation chez le lecteur. Lorsque Mariano Rajoy endosse le costume de l'instituteur[22], l'univers qu'il construit réinvestit la dialectique de l'unique et du multiple pour accabler le pauvre ouvrier du premier plan, condamné à faire face à la foule de banquiers et politiciens qui, de manière tout à fait anarchique, débordent du cadre. L'élément textuel acquiert ici encore une dimension iconographique non seulement par le propos verbalisé de Rajoy, dont le découpage instaure une durée dans la scène, mais également par la présence d'un méta-cadre qui sacralise l'écrit (le tableau) dont la portée symbolique n'a d'égal que l'accablement du pauvre ouvrier

[20] A propos du cadrage au cinéma, Gilles Deleuze tranchait « Le cadre est inséparable de deux tendances, à la saturation ou à la raréfaction » Gilles DELEUZE, *L'Image mouvement*, Paris, Editions de Minuit (coll. « Critique »), 1983, p. 23-24.

[21] « *No es ilustración, es historieta* ». Bilbao 24 horas, consulté le 23/08/2019, http://www.bilbao24horas.com/index.php/de-interes-y-curiosidades/el-mundo-del-comic-con-infame-co/5147-no-siempre-hay-que-decirle-al-lector-lo-que-tiene-ganas-de-oir-entrevista-a-manel-fontdevila .

[22] M. FONTDEVILA, *En el lado bueno…*, *op. cit.*, p. 11.

presque écrasé par la leçon du jour. Ainsi, que le cadre et le méta-cadre se confondent, que le cadre soit simplement suggéré par la mise en page ou qu'il soit explicitement mis en abyme, il semble constituer un élément du jeu de l'auteur dans la création d'une unité à la fois sémantique, narrative et sémiotique.

Le lien au réel

La bande dessinée se veut, par ailleurs, « un miroir du monde »[23], dont elle donne une représentation convexe ou concave par la fictionnalisation. Or le monde est peu représenté chez Fontdevila au point que tout effort de restitution du décor, par exemple, mérite d'être examiné. Tel est le cas sur une double page de *¡No os indignéis tanto !*[24], lorsqu'un gorille apparaît derrière une grille qui dès lors structure la planche entière. D'abord close, puis entrouverte et enfin ouverte, le dessinateur libère la bête sauvage, mais il libère également la parole en ouvrant la vignette vers une scène hors-cadre dont on devine la violence : un juge, un gorille et la promesse d'une union charnelle sodomite et zoophile. La case devient alors le réceptacle de lieux idéaux, « à la fois fictionnel[s] et réaliste[s] »[25] et que le cadrage contribue à rendre idéaux : tantôt une vue du Parlement de Catalogne un jour de manifestation[26], tantôt une agence bancaire, symbole du drame capitaliste, incendiée par une cliente désespérée[27] ou encore un intérieur imbibé de misère un jour d'expulsion[28] obéissent à des règles strictes de représentation dans laquelle, suivant les préceptes de Barthes, rien ne manque et rien n'est en trop. Les grilles du Parlement, malmenées par une foule que les flèches incitent à les franchir, menacent de céder ; l'agence bancaire, placardée d'Euribor et autres éléments de propagande ruineuse devient une

[23] Francis LACASSIN, *Pour un 9è art la bande dessinée* (1971), cité par Michel PORRET, « La bande dessinée éprouve l'histoire », in Michel PORRET, éd. *Objectif bulles*, Genève, Georg Editeur, 2009, p. 11-41, p. 21.
[24] M. FONTDEVILA : *No os…*, *op. cit.*, p. 55-57.
[25] André HELBO, *Sémiologie de la représentation. Théâtre, télévision, bande dessinée*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1975, p. 129.
[26] M. FONTDEVILA, *No os…*, *op. cit.*, p. 36-37.
[27] M. FONTDEVILA, *¡Esto es importantísimo !*, Bilbao, Astiberri, 2012, planche 26 (les planches ont été numérotées par nos soins pour un repérage plus aisé).
[28] M. FONTDEVILA, *¡La crisis está siendo un éxito !*, Bilbao, Astiberri, 2011, planche 23 (les planches ont été numérotées par nos soins pour un repérage plus aisé).

métonymie de l'exploitation de la misère ; quant à l'appartement, les quelques touches de couleur ne suffisent pas à faire oublier l'expulsion prochaine. Dans tous les cas, les contours de case se confrontent à l'irrégularité du contenu dont ne nous est offerte qu'une représentation partielle et décadrée qui en soi suggère le chaos.

Chaos accentué par des objets référentiels réappropriés par la fiction graphique. Le journal, par exemple. Surdimensionné, il vilipende les puissants, notamment le roi Felipe VI et écrase de ses nouvelles le couple qui le lit[29]. Inspirant le commentaire de la lectrice qui donne toute sa saveur à la vignette[30], la mise en abyme n'est pas autonome mais gouverne à la production du sens qui dépasse les bords du journal de la même manière que le journal lui-même dépasse les bords de la case. Au contraire, le même objet journalistique peut apparaître de manière plus conventionnelle : il n'est alors plus la cible de la critique, focalisée sur le militaire en premier plan et rend ainsi déterminants dans la genèse du sens et le déchiffrement de la critique des facteurs tels que l'échelle des plans ou le ratio entre objet représenté, positionnement dans la case et relation au cadre[31]. Pour Jordi Costa,

> le comique repose sur une juxtaposition d'éléments non-congruents, comme un long nez et un petit chapeau, des pantalons tout petits et des chaussures très grandes, des choses comme ça. Tout comme la vie, qui nous semble aussi être une juxtaposition de non-congruences, une manière adéquate de toucher au comique[32].

---

[29] M. FONTDEVILA, *En el lado…*, *op. cit.*, p. 58.

[30] Alors que le journal encense le monarque en indiquant qu'il pourrait recevoir le Prix Príncipe de Asturias ancien titre de l'actuel roi Felipe VI avant d'accéder au trône d'Espagne pour ses discours, la ménagère s'étonne de l'usage, par le journal, du conditionnel : « *¿Sólo 'podrían' ganar el premio Príncipe de Asturias ?* », à quoi son époux répond « *¡Pues claro ! ¡No hay que caer en la adulación complaciente ! ¡Se llama libertad de prensa !* », suscitant la satire [« Comment ça, ils 'pourraient' gagner le prix Príncipe de Asturias ? » // « Eh bien oui ! Il ne faut pas tomber dans l'adulation complaisante ! Ça s'appelle la liberté de la presse ! »].

[31] M. FONTDEVILA, *¡Esto es…*, *op. cit.*, planche 57.

[32] « *La comicidad radica en una yuxtaposición de elementos incongruentes, como una nariz grande y un sombrero pequeño, unos pantalones pequeños y unos zapatos grandes, y cosas así. Como la vida nos parece también una yuxtaposición de incongruencias, una forma adecuada de aproximarse en la cómica.* ». Miqui OTERO : « 'Spoof movies' Esto no es otro estúpido ensayo sobre la comedia americana » *in*, J. COSTA, éd., *Una risa nueva…*, *op. cit.*, p. 31-57, p. 51.

Chez Fontdevila, l'incongruité serait ontologique : rien de ce qui figure sur le papier n'est superflu et les excès de la représentation n'ont d'autre objectif que celui de signifier les excès et les fragilités de la société qu'il observe depuis une perspective souvent comparable à un cadrage cinématographique.

Effets de cadrage

> Le cadre, en tant qu'il structure l'espace, est un élément déterminant de la composition de l'image : il informe, pendant toute la phase d'exécution, le dessin qui s'élabore en son sein, comme il infléchira plus tard sa lecture[33].

Objet sémiotique par excellence, les variations sur le cadre complètent la notion de densité et de fragilité des contours de cases. Ces deux séries de cadres de l'illustration [Illustration 2][34], non consécutives mais comparables car se faisant face, intègrent plusieurs types de supports qui, iconiques ou textuels, traduisent la faillite et l'abandon.

Illustration 2



Manel FONTDEVILA, *¡La crisis está siendo un éxito*, Bilbao, Astiberri, 2011, p. 18-19.

Copyright text and illustrations © 2011 by Manel Fontdevila. All rights reserved. Published by agreement with Astiberri Ediciones.

[33] T. GROENSTEEN, *Système…*, *op. cit.* p. 57. On ajoutera volontiers que selon Hergé le bon cadrage est « une case au sein de laquelle ne figure que la fraction des objets dont l'auteur a besoin », *in* Pierre FRESNAULT-DERUELLE, *Hergéologie. Cohérence et cohésion du récit en images dans les aventures de Tintin*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais (coll. « Iconotextes »), 2011, p. 58.

[34] M. FONTDEVILA, *¡La crisis…*, *op. cit.*, p. 18-19. Copyright texte et illustrations © 2011 par Manel Fontdevila. Tous droits réservés. Publié avec l'accord de Astiberri Ediciones.

La désolation, rendue infinie par la poursuite de l'enchaînement au-delà de la case, n'est interrompue que par une présence humaine évanescente qui ne fait que rendre plus évidente encore l'absence de toute trace d'activité dans un monde de désolation que le cadrage incomplet tend à universaliser. Observons à présent son impact sur la perception du parcours narratif. Il n'est pas rare que les personnages soient représentés selon une vision relative des proportions : sur telle vignette, Rajoy sera nanifié, encadré d'un policier et d'un curé dont il reconnaît ainsi la suprématie sur les décisions du pouvoir ; sur telle autre, une ouvrière au sein nu, parodiant *La Liberté guidant le peuple* est également entourée de deux masses, ici des ouvriers enthousiastes[35]. Dans le premier cas, le texte vient combler l'absence de charisme de Rajoy en remplissant l'espace libre de la vignette et en marquant le rapprochement évident entre Église et armée dans l'esprit de l'auteur. Au contraire, dans le deuxième cas, la stature et l'attitude du personnage rendent tout texte superflu, et le peu de texte présent est transpercé par le poing levé et victorieux. L'ouvrière prend, de cette manière, des airs de bas-relief dominant le charnier métonymique de la classe dirigeante, entre un lion du Congrès dubitatif, un Zapatero épileptique, un Rajoy recroquevillé et une masse aussi informe qu'infinie de corps que le cadre ne suffit pas à contenir.

Face à ce type de cadrage, parfois responsable d'une sensation de trop plein, le décadrage peut susciter quant à lui une sensation de vide, toute aussi expressive. Sur l'une des vignettes de *En el lado bueno de la valla*, on remarque un groupe d'oligarques, revenus du pluripartisme et de la démocratie excessive, qui sont mis en valeur par le balcon au détriment du bas peuple dont seul le haut des crânes affleure d'un cadre non plus incluant mais excluant[36]. Un sort comparable est réservé à un juge lancé dans une pathétique chasse aux corrompus dans laquelle un minuscule juge, à peine visible, pourchasse de son filet d'énormes juges lestés de ballots d'argent sale en s'écriant « *¡tengo uno, tengo uno!* »[37] et que Fontdevila met en scène à la fois par un décadrage qui ne fait véritablement apparaître personne, renvoyant le

[35] *Id.*, p. 82.
[36] M. FONTDEVILA, *En el lado…*, *op. cit.*, p. 51.
[37] [« J'en ai un, j'en ai un ! »]. *Id.*, p. 82.

juge à son insignifiance, puis un recadrage excluant qui condense les corps obèses mêlés aux ballots de pots-de-vin et traduit l'oppression de la corruption. Qu'il cherche à attirer l'attention sur le centre de la vignette ou qu'au contraire il en privilégie la périphérie, le jeu de condensation/décondensation de Fontdevila, obsédé par son intention de stigmatiser les points faibles des puissants[38], charge la limite d'un sens qui dépasse largement celui de l'objet lui-même qui, sans l'effet centrifuge ou centripète produit par le cadrage, n'aurait qu'un sens réduit.

De l'humour potache à la chronique du temps présent

« Moi, je crois que l'humour lourdingue existe bel et bien (rires). Ou disons un humour qui a la volonté d'offenser »[39]. Face aux critiques, Fontdevila assume la vulgarité et l'outrance dans la dénonciation, via un humour lancé à la recherche de l'excès, de l'oppression ou du malaise plus que du rire.

La dérision potache : construction des stéréotypes

Aubert et Marti pointent « la plasticité du dessin, les possibilités de faire dialoguer les personnages, d'introduire des commentaires »[40] comme autant de viatiques à l'humour en BD. Fontdevila joue précisément sur ce potentiel pour rendre perceptible la critique sous-jacente, à travers la mise en place de stéréotypes visant à la déparcularisation des personnages. « La forme est essentiellement liée à la répétition. L'idole du nouveau est donc contraire au souci de la forme », disait Paul Valéry. L'ouvrier aura donc toujours un marcel blanc et un casque jaune ; le riche banquier sera un obèse à lunettes, cigare au bec. Les politiciens seront quant à eux caricaturés, sur le mode de la métonymie, la barbe et le costume étriqué renvoyant à Rajoy, l'œil globuleux à Zapatero.

---

[38] « *Al empresario quiero que se lo note que es una persona, no le pongo chistera. Bueno, le pongo gafas oscuras y ya es bastante* » [Le chef d'entreprise, je ne veux pas qu'on voie que c'est une personne, je ne lui mets pas de chapeau melon. Bon, je lui fais porter des lunettes noires et c'est déjà pas mal. *Nous traduisons*], interview donnée par Manel Fontdevila diponible sur Entrecomics, [site suspendu], http://www.entrecomics.com/?p=95794 .

[39] « *Yo creo que el humor zafio sí existe (risas). O un humor con voluntad de ofender, digamos* », *Id.*, consulté le [site suspendu]

[40] J.P. AUBERT et M. MARTI, « La crise en bande dessinée… », art. cit., p. 220.

> En fait, on finit par recourir aux archétypes, bien sûr. Si on va à l'essentiel, quand tu prépares un gag, tu ordonnes des signes et des symboles sur le papier. Il y a des dessins, mais aussi des lettres, des polices, des titres, des graphiques, des pancartes. Le petit travailleur, finalement, on le perçoit comme si c'était une lettre de plus du texte, comme un idéogramme. Cela dit, ce qui est sûr c'est que l'actualité du moment est propice à la récupération de cette iconographie de années soixante-dix de l'exploité et de l'exploitant, il y a un *revival* politique des plus intéressants ![41]

Le stéréotype devient signe et peut même s'entendre à deux niveaux. Souvent, le politique, le puissant et l'impuissant apparaissent sous des traits stéréotypés en offrant une lecture simplifiée, en tant qu'unités minimales iconiques de sens. Mais au-delà, l'auteur réinvestit la dialectique du vide et du plein, désormais elle aussi stéréotypée, qui par sa répétition et sa récurrence, dénonce le pouvoir outrancier des puissants. La forme, proche du stylème[42], est faite signe et porte en elle la portée dérisoire du propos, en ceci qu'elle « renverse le rôle de son objet en le rendant risible aux yeux du public qui assiste au spectacle de son humiliation. Dans ce sens, on peut tourner en dérision sans faire rire »[43]. Sur une vignette publiée dans *En el lado bueno de la valla*, un Rajoy rieur rassure un politicard surdimensionné et partiellement hors-cadre sur la jambe duquel un juge tenu en laisse par l'ancien chef du gouvernement et dérisoirement petit s'excite. L'ancien premier ministre dit alors

---

[41] « *Al final, uno se rinde al uso de los arquetipos, claro. Si vamos a lo esencial, cuando haces un chiste estás ordenando signos y símbolos sobre el papel. Hay dibujos, pero también letras, tipografías, títulos, diagramas, cartelitos. Al currela bajito, finalmente, ya lo leemos como si fuera una letra más del texto, como un ideograma. Dicho esto, la verdad es que la actualidad del momento se presta mucho a recuperar esta iconografía setentera del explotado y del explotador, ¡hay un* revival *político de lo más interesante!* ». Interview initialement disponible sur la page web des éditions Astiberri, http://www.astiberri.com/entrevistas.php?ident=16. Suite à la disparition de l'interview du site, le texte intégral nous a été confié par l'éditeur.

[42] C'est par le terme « *estilema* » que Jordi Costa désigne toute forme stylistique récurrente dans la représentation d'un motif, d'une scène ou d'une séquence narrative. Voir J. COSTA, « El chiste sucio que salvó la humanidad. Provocación, obscenidad, blasfemia y post-humor en la nueva comedia americana », in J. COSTA, éd., *Una risa nueva…*, *op.cit.*, p. 113-136, p. 122.

[43] Paul MAGDALINO, « Tourner en dérision à Byzance », *in* Elisabeth CROUZET-PAVAN et Jacques VERGER, dir., *La Dérision au Moyen-Age. De la pratique sociale au rituel politique*. *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, Paris, PUPS, 2007, p. 55-72, p. 55.

« *Tranquilo, está jugando… No hace nada… No hace nada* »[44]. Que ce soit par le rejet hors-du cadre, par la caricature ou l'infimité de la représentation, aucun des personnages de cette vignette ne trouve finalement grâce aux yeux de Fontdevila. Il recourt ainsi à un processus généralisant pour que « le coup parte vers le haut »[45], pour s'attaquer aux puissants dont la représentation se fait toujours selon un rapport idiosyncrasique au cadre.

De l'image au texte. Du texte à l'image

En marge des fonctions par lesquelles Barthes définit les relations du texte à l'image[46], observons ce qu'il se passe chez Fontdevila lorsque l'absence de texte libère l'espace du cadre, ou lorsqu'au contraire le texte s'iconise pour devenir image et occuper l'espace du cadre. L'image de l'illustration [Illustration 3][47], par exemple, est autonome : hormis une onomatopée superfétatoire, ce sont les facteurs iconographiques qui font ici sens : le chahut de manifestants enragés qui ne sont qu'yeux, bouches et mâchoires, faisant face à des forces de l'ordre anonymes mais aux corps intègres suréquipées qui les fracassent au sang à coup de matraques, dans le plus pur style *slapstick*, génère une impression de confusion débordant les limites de la page malgré l'effort de contention de la police.

---

[44] M. FONTDEVILA, *En el lado…*, *op. cit.*, p. 63. [Ne vous inquiétez pas, c'est pour jouer. Il ne vous fera rien…Il ne vous fera rien… *Nous traduisons*].
[45] L'expression originale est « *disparar hacia arriba* ».
[46] Roland BARTHES, « Rhétorique de l'image », in *Communications*, 4, 1964, p. 40-51, p. 44.
[47] M. FONTDEVILA, *No os…*, *op. cit.*, p. 40. Copyright texte et illustrations © 2013 par Manel Fontdevila. Tous droits réservés. Publié avec l'accord de Astiberri Ediciones.

Illustration 3



Manel FONTDEVILA, *No os indignéis tanto*, Bilbao, Astiberri, 2013, p. 40.

Copyright text and illustrations © 2013 by Manel Fontdevila. All rights reserved. Published by agreement with Astiberri Ediciones.

Le même démembrement se retrouve à l'œuvre sur d'autres vignettes telle celle qui représente l'Europe sous la forme d'un squelette de dinosaure épars[48], montrant qu'à partir de deux esthétiques très différentes, l'une de la surcharge, l'autre plus épurée, un chaos destructeur, difficile à maîtriser, tant au sein de la case comme à sa périphérie, s'impose comme leitmotiv dans l'œuvre de Fontdevila. Les indices distillés par l'onomatopée ou le drapeau européen assument alors une fonction particularisante explicitant l'excès de violence dans un cas ou simplement le contexte de lecture dans l'autre. Il est d'autres occasions où le texte, à son tour, s'iconise. C'est le cas dans la parodie de Magritte ou encore sur les vignettes représentant des pancartes ou autres banderoles par lesquelles le texte devient image par la présence du méta-cadre. Elément supposément complémentaire du panneau signalétique dont il dépend, le méta-cadre constitué par la pancarte occupe en général un rôle de premier plan et éclaire, en feignant de condamner avec une politesse excessive et antiphrastique ces « *inmundos cabronazos* »[49], la portée critique du dessin qui, sans cela, se cantonnerait à un sens figuratif et ne représenterait qu'une masse d'entrepreneurs mafieux portant des ballots d'argent. Or c'est bien ici sa mise en cadre à l'interne qui en fait une charge contre les puissants croqués et qui, en outre,

[48] M. FONTDEVILA, *¡Esto es…*, *op. cit.*, planche 5.

[49] Le texte de la pancarte qui occupe le centre de la vignette est le suivant *: « Prohibido el gesto obsceno y la palabra soez a la hora de dirigirse a estos inmundo cabronazos »* [Geste obscène et parole grossière interdits pour s'adresser à ces immondes connards] *in* M. FONTDEVILA, *En el lado…*, *op. cit.*, p. 50.

devient porteuse d'un parti pris. Le texte, plus qu'un ancrage, constituerait un élément de particularisation, notamment par la superposition des espaces diégétiques : souvent, ce que disent les personnages n'est que redite de ce qui apparaît sur le méta-texte (en particulier sur les vignettes représentant des journaux surdimensionnés) ; le passage du texte de l'écrit à l'oral constitue un franchissement des limites du méta-cadre (le journal), le cadre principal représentant, lui, le monde réel. Cette perméabilité narrative tend à humaniser les ouvriers et à donner ainsi plus de force à une critique qui, si elle demeure anonyme, n'est plus si générale.

Du chaos à l'échec

L'épisode inaugural de *No os indignéis tanto* se veut une métaphore de la difficulté à s'engager, que l'image restitue en figurant l'étouffement ressenti par l'auteur auto-portraituré, coincé dans un avion en surcharge qui menace de faire éclater les bords de la case. En mettant en scène sa propre remise en question, il met en place un humour, un post-humour même, dirait Jordi Costa, non pas destiné à faire rire mais à déranger, à faire réfléchir par une mise en scène du chaos, comme un moyen d'« appliquer les stratégies de la comédie à un discours qui, directement, invalide toute possibilité d'humour »[50] et qui, en cherchant le malaise et l'inconfort[51], « invalide l'hypothèse du triomphe lorsqu'il s'agit de surprendre par l'échec »[52]. Cet humour au vitriol allie graphisme[53] et savoir contextuel permettant à l'énonciataire

[50] « *Aplicar la ingeniería de la comedia a un discurso que, directamente, anula toda posibilidad de humor* », J. COSTA, « El chiste sucio… », art. cit., p. 117.

[51] « *La comedia donde la obtención de la risa ya no es la primera prioridad. Es un humor que puede primar la incomodidad, el malestar por encima de otras cosas* » [La comédie dans laquelle l'obtention du rire n'est plus la chose primordiale. C'est un humour qui peut privilégier l'inconfort, le malaise plus que d'autres choses. *Nous traduisons*]. Extrait d'une interview de Jordi Costa par Miguel Iríbar, disponible sur Jotdown, consulté le 23/08/2019, https://www.jotdown.es/2014/12/el-posthumor-la-tortilla-deconstruida-de-la-risa/.

[52] « *Anula el supuesto del triunfo a la hora de sorprender con el fracaso.* ». *Cf.* la bande dessinée de Darío Adanti qui met en scène une méta-réflexion sur la présentation de l'humour grave en bande dessinée, *in* J. COSTA, éd., *Una risa nueva…*, *op. cit.*, cahier d'illustration sans pagination.

[53] La fonction de « tableau » que Deyzieux attribue à la case, *in* Agnès DEYZIEUX et Marcel PHILIPPE, *Le Cas des cases. Informations, études et bibliographie sur la bande dessinée*, Paris, Bulle en tête, 1993.

d'associer un contenu à un système de représentation faisant sens pour lui[54]. Autrement dit, ici encore, un double niveau de pertinence perceptible sur l'illustration [Illustration 4], sémiotiquement riche[55] : l'invariance du personnage représenté sur le mur, le dégradé de nuances de gris, l'échelle de plan qui oppose l'espace supérieur au bandeau inférieur, le clair-obscur entre ces deux plans sont en soi des signes de la détresse du personnage féminin ; la mise en texte génère une ultra-signifiance. Point d'orgue du crescendo de vignettes déjà à peine supportables, la réplique de Rajoy est intolérable de cruauté. Pourtant, qui ne conviendrait pas que le *storyboard* suit une montée en puissance telle qu'il ne peut pas nous arracher au moins un sourire ?

Illustration 4



M. FONTDEVILA, *En el lado bueno de la valla*, Barcelone, Roca Editorial, 2014, p. 48.

Copyright text and illustrations © 2014 by Manel Fontdevila. All rights reserved. Published by agreement with Roca Editorial.

Quel rôle joue donc le multi-cadre dans la construction de ce processus de suspension et d'apothéose narrative ? En travaillant tout à la fois le « contexte », c'est-à-dire « l'ensemble des liens qui font dépendre [la case] d'un univers visuel et

[54] « L'interprétation des données visuelles est fonction du savoir (moyen et commun pour un groupe humain donné) de l'énonciataire à qui s'adresse cette bande dessinée », *in* Joseph COURTÈS, *Du lisible au visible. Initiation à la sémiotique du texte et de l'image*, Bruxelles, De Boek Université (coll. « Culture et Communication »), 1995, p. 195.

[55] M. FONTDEVILA, *En el lado bueno…*, *op. cit.*, p. 48. Copyright texte et illustrations © 2014 par Manel Fontdevila. Tous droits réservés. Publié avec l'accord de Roca Editorial.

sémantique qui lui est extérieur » et la « 'contexture' (c'est-à-dire la disposition relative de ses éléments, qui conditionne la manière dont le regard s'y oriente et la parcourt) »[56], on ne repousse donc pas les limites du cadre par convention mais pour créer un effet de réel, montrant que la vignette n'est qu'une saisie partielle d'un ensemble qui la dépasse, mêlant fiction et réalité : on observe sur l'illustration [Illustration 5][57] la façon dont le chromatisme dramatise la violence d'un aveu de désillusion de l'ouvrier qui croyait en la refonte du capitalisme.

Illustration 5



M. FONTDEVILA, *¡Esto es importantísimo*, Bilbao, Astiberri, 2012., planche 1.

Copyright text and illustrations © 2012 by Manel Fontdevila. All rights reserved. Published by agreement with Astiberri Ediciones.

Texte et image se font notionnellement suite, en ceci que l'ironie du texte répond à l'hyperbole iconographique, comme si à chaque élément du *medium* était dévolue une figure porteuse d'engagement. La disproportion contextuelle rend inacceptable la représentation donnée, mais l'idée sous-jacente, actualisée par une série de symboles trouvant un écho direct dans le vrai monde capitaliste permet d'établir un sens contextuel d'où point la colère. Car la présence d'indices d'une réalité augmentée ou synthétisée par les dessins nous invite à admettre, avec Santiago García, que Fontdevila ne se limite pas à caricaturer l'actualité : il en fait la

[56] P. FRESNAULT-DERUELLE, *Hergéologie…*, *op. cit.*, p. 177.
[57] M. FONTDEVILA, *¡Esto es…*, *op. cit.*, planche 1. Copyright texte et illustrations © 2012 par Manel Fontdevila. Tous droits réservés. Publié avec l'accord de Astiberri Ediciones.

chronique, usant du cadre non pas comme d'un apparat fictionnel et artificiel mais comme d'un signe générateur de sens.

Conclusion

Jean-Paul Aubert et Marc Marti nous enseignent que « l'humour […] remplit aussi une fonction sociale majeure, celle d'une catharsis par le rire. Il vient soulager l'impression d'impuissance face à la crise et aux élites du pays »[58]. La dimension cathartique de l'œuvre de Fontdevila ne fait désormais plus l'ombre d'un doute. J'espère avoir montré que le dessinateur, conscient du pouvoir fortement expressif de la case en tant qu'unité narrative et sémiotique, la dote d'un sens interne et d'un sens activable en contexte. Convaincu que « l'humour est une arme, c'est ça qui fait mal »[59], l'éclatement de la case consiste, dans son œuvre graphique, à matérialiser une rupture plus profonde : celle, empreinte d'une esthétique postmoderne, par laquelle il fait le constat de l'échec partiel d'un humour tiède et conventionnel, politiquement correct, auquel il confronte un humour qui, à son tour, explore l'au-delà de la limite pour porter un engagement critique. S'il déclare que « désormais on appelle cela des vignettes et plus des histoires drôles »[60], c'est bien parce qu'il a une conscience aiguë que l'humour doit désormais s'entendre comme une voie d'engagement et que la vignette en est le moyen d'expression le plus simple et le plus percutant. Tout comme Deleuze qui affirmait que « le cadre est inséparable de deux tendances, à la saturation ou à la raréfaction », Manel Fontdevila nous démontre à quel point dans l'outrance de son écriture graphique, il n'est pas un seul élément de la représentation qui ne participe de la puissance sémiotique du message, mais aussi et surtout de la prise de position d'un artiste engagé dans la revendication d'une nouvelle manière de penser le monde qui s'exprime par l'acceptation de l'échec, l'assomption du chaos et l'élaboration d'un modèle qui, au lieu de subir les contraintes s'efforce de les maîtriser.

[58] J.P. AUBERT et M. MARTI, « La crise en bande dessinée… », art. cit., p. 234.
[59] « *El humor es un arma, es lo que duele* ».
[60] « *Ahora se les llama viñetas y no chistes* ».

Humor e política : tiras cômicas na eleição presidencial brasileira de 2018

Paulo Ramos

Universidade Federal de São Paulo, Brasil.

Considerações iniciais

Diferentes temas podem nortear o humor presente em tiras cômicas. Os autores dessa forma de história em quadrinhos podem se basear tanto em assuntos cotidianos que, por serem naturalmente plurais, tendem a ser os mais utilizados quanto em episódios pontuais, pautados em algum caso específico. Os fatos do noticiário político costumam se enquadrar nesse segundo grupo. Embora não seja maioria no Brasil, há registros históricos de séries que filtraram a realidade para que, a partir dela, fossem criadas situações humorísticas.

O período da Ditadura Militar brasileira (1964-1985) fomentou algumas tiras bastante críticas à realidade do país. Como se viviam dias de censura às artes e à liberdade de expressão, alguns desenhistas usavam do traço para compor metáforas gráficas sobre o cenário sócio-político de então. Com a redemocratização, ainda que o dia a dia político norteasse algumas séries, essa tradição temática de produção do humor foi se tornando menos regular e mais pontual com o passar dos anos.

A eleição presidencial de 2018 mudou esse cenário. Séries veiculadas em redes sociais ou impressas em jornais, que até então não abordavam os assuntos políticos ou os trabalhavam de forma não tão explícita, passaram a ter na disputa um dos temas centrais para a produção do humor. A incorporação do assunto nas histórias refletia um sentimento de divisão que se via no país durante os meses de agosto a outubro, período em que ocorriam os dois turnos do pleito.

Este artigo tem como proposta expor de que modo o noticiário político foi apropriado pelos autores das séries para a criação de situações humorísticas. A análise será feita em tiras cômicas publicadas durante os meses da disputa eleitoral na « Folha de S. Paulo », um dos jornais de maior repercussão e de maior vendagem no país. Ao final

da exposição, pretende-se demonstrar que uma tradição de uso de temas políticos vista em tiras impressas nos jornais nos anos de repressão do período militar brasileiro foi retomada no país no segundo semestre de 2018.

Para além disso, e da observação da apropriação humorística de tais assuntos, busca-se comprovar, também, que parte dos autores analisados explicitou um posicionamento claro sobre o pleito, inclinando-se contrariamente ao então candidato Jair Bolsonaro, eleito presidente ao final da disputa. Posicionamento esse que contrariou a linha editorial de neutralidade do noticiário adotada pelo próprio jornal.

Tiras e política na *Folha de S. Paulo*

Desde que surgiu, em 1960, a *Folha de S. Paulo* tem mantido uma seção fixa e diária de tiras. Ainda que nas duas primeiras décadas de existência do jornal brasileiro a predominância tenha sido de produções estrangeiras, particularmente norte-americanas, ele sempre manteve espaço para trabalhos de autores brasileiros. O primeiro desenhista do país a atuar regularmente no diário foi Mauricio de Sousa, com as séries « Bidu e Franjinha », « Cebolinha » e « Raposão », protagonizadas por animais e crianças.

Impressas no caderno de cultura, intitulado *Ilustrada*, as tiras passaram, ao longo dos anos, por um processo de nacionalização dos conteúdos. Isso ocorreu como consequência da decisão do jornal de dar mais espaço a criações feitas no próprio país. A *Folha de S. Paulo* publicava 18 séries em 1964, sendo 13 estrangeiras e cinco brasileiras[1]. Cerca de metade era de aventura. Quarenta anos depois, via-se outro cenário. O número de tiras havia caído para oito. Apenas uma delas era de fora do país. As demais eram assinadas por desenhistas nacionais. Todas eram humorísticas.

Tiras cômicas como essas são o gênero central que será analisado neste artigo. Na leitura de Ramos[2], elas tendem a compor narrativas produzidas com personagens

[1] Paulo RAMOS, « The gradual nationalization of comic strips in Brazilian newspapers », *International Journal of Comic Art,* Drexel Hill : IJOCA, Spring, Summer 2015, vol. 17, n° 1, p. 465-477.
[2] Paulo RAMOS, *Faces do humor : uma aproximação entre piadas e tiras*, Campinas, SP, Zarabatana Books, 2011.
Paulo RAMOS, *Tiras no ensino*, São Paulo, Parábola Editorial, 2017.

fixos (aqueles que aparecem com regularidade nas séries) ou eventuais (criados especificamente para a situação exposta naquela história e que, por isso, não aparecem mais), em formato variável (composto pelo equivalente ao tamanho de uma tira ou de mais de uma, apresentada majoritariamente na horizontal, embora não só) e com a presença de um desfecho inesperado, que, justamente por isso, leva ao humor. Trata-se de mecanismo semelhante ao de piadas, conforme modelo pensando por Attardo e Raskin[3].

No caso específico das tiras cômicas, no entanto, o elemento-chave, o gatilho que leva à situação inesperada e, por consequência, ao humor pode ser de ordem verbal, visual ou verbo-visual[4]. Os temas são variáveis, porém tendem a abordar características de personagens regulares, das propostas pensadas para as séries (abordar casos humorísticos sobre de animais, por exemplo) ou de situações cotidianas, vividas por algum personagem eventual. A política, embora não seja alheia ao rol temático das tiras cômicas, não era a predominante entre as séries brasileiras.

Houve algumas exceções. Uma delas foram as histórias de « O Pato », de Cecília Whitaker Vicente de Azevedo Alves Pinto, a Ciça, publicadas durante os anos da Ditadura Militar (1964-1985)[5]. Como o regime se pautava pela restrição à liberdade de expressão, inclusive com tortura como método de repressão, conforme descreve Skidmore[6], a saída encontrada pelo humor gráfico foi a do uso de metáforas para contornar a censura. No caso de « O Pato », a autora usava animais como mote para o humor. Uma das situações recorrentes se passava em um formigueiro, comandado de forma ditatorial assim como faziam os comandantes do país à época.

A redemocratização trouxe algo que os desenhistas da « Folha de S. Paulo » e dos demais veículos de imprensa não tinham até então : a ausência do fantasma censor

[3] Salvatore ATTARDO, Victor RASKIN, « Script theory revis(it)ed : joke similarity and joke representation model », *Humor : International Journal of Humor Research*, Berlin / New York, Mouton de Gruyter, 1991, vol. 4-3/4, p. 293-347.
Victor RASKIN, *Semantic mechanisms of humor*, Dordrecht, D. Reidel Publishing Company, 1985.
[4] Paulo RAMOS, *Tiras no ensino…*, *op. cit.*
[5] Henrique MAGALHÃES, *Tiras em pílulas : a força criativa das tiras brasileiras*, João Pessoa, Marca de Fantasia, 2006.
Waldomiro VERGUEIRO, *Panorama das histórias em quadrinhos no Brasil*, São Paulo, Peirópolis, 2017.
[6] Thomas SKIDMORE, *Brasil : de Castelo a Tancredo*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.

no processo de criação. Paulatinamente, o inimigo comum a ser combatido, o autoritarismo do comando militar, perdeu espaço para outros temas, alguns deles tabus à época, como drogas, nudez, sexo e escatologia. Além do humor de costumes, que não se perdeu nesse processo. Os assuntos políticos ou eram abordados de maneira pontual ou então em série criada especificamente para esse fim.

No primeiro caso, o da abordagem de algum tema político, houve exemplos episódicos no jornal de histórias que se ancoraram em fato específico para criar situações cômicas. Uma delas foi vista na série « Bifaland, a Cidade Maldita », publicada no diário até o fim de setembro de 2017. O autor, Allan Sieber, costumava criar histórias tendo o então presidente do país, Michel Temer, como protagonista. Usando uma foto do rosto do político, o desenhista o caracterizava como uma espécie de figura diabólica, nomeando-o como « Satâmer », mescla de « Satã » com « Temer ».

O segundo caso, de série criada para abordar temas políticos, é específico de « Politicopatas », de CJ, sigla usada por Celso José Marques Jr. para identificar a autoria de suas tiras. Publicada na *Folha de S. Paulo* entre 2017 e 2019, inclusive no período eleitoral analisado neste artigo, ela abordava o cenário político brasileiro contemporâneo como mote para as situações humorísticas. A tira cômica havia sido vencedora de um concurso promovido pelo jornal. Afora esses casos, não era algo recorrente a presença de política. Mesmo as disputas eleitorais não eram tão trabalhadas. Se observarmos as histórias publicadas na *Folha de S. Paulo* durante as eleições presidenciais do período democrático, veremos que o pleito pautou pouquíssimas delas.

A título de comprovação, fizemos um levantamento nas tiras cômicas nacionais veiculadas pelo diário jornalístico nos sete dias anteriores à realização da votação final das eleições presidenciais realizadas entre 1989 e 2014, período que marcou o retorno da escolha popular para o cargo, após anos sob o comando militar. Dois dos pleitos, os de 1994 e 1998, foram concluídos no primeiro turno e, por conta disso, foi observado esse período. Nos demais, os de 1989 (o primeiro com voto popular após a Ditadura Militar), 2002, 2006, 2010 e 2014, foi analisada a semana precedente à data de votação do segundo turno de cada um deles. Houve o cuidado de selecionar apenas as produções brasileiras. Foram observadas, ao todo, 224 tiras cômicas.

O que se pôde constatar foram 11 menções a temas políticos (4,9%), sendo dez específicas sobre o pleito eleitoral (todas em 2014). Nenhum dos casos analisados, no entanto, fez referência explícita a algum dos candidatos que disputavam a eleição presidencial. Ou seja, tratava-se de um assunto não abordado nas séries entre 1989 (houve uma alusão a socialismo em uma das histórias) e 2010, aparecendo de uma forma mais geral apenas em 2014.

É um comportamento diferente do registrado em 2018, quando, nos dias que antecederam o segundo turno, o noticiário eleitoral pautou 15 (35,7%) das 42 tiras cômicas publicadas no período. É um número maior que o registrado em todos os anos anteriores somados. Outra mudança identificada foi a menção explícita aos candidatos e aos assuntos relacionados ao noticiário sobre a campanha. Essa presença de assuntos políticos foi aumentando à medida que o dia da eleição se aproximava (tanto a data do primeiro quanto a do segundo turno).

Séries publicadas no período eleitoral

No período que será analisado aqui, os meses do processo eleitoral de 2018, a *Folha de S. Paulo* mantinha sete tiras cômicas, todas produzidas por autores brasileiros. Até o início da disputa, iniciada em agosto daquele ano, a política pautava ao menos duas delas : « Malvados », de forma bastante pontual, por meio de alusões ao assunto em algumas das histórias, e a já comentada « Politicopatas ». Vê-se, portanto, que essa temática era minoritária entre as produções do jornal. As demais histórias tendiam a abordar situações cotidianas ou específicas, a depender da proposta da série, como resumido a seguir :

- « Piratas do Tietê », de Laerte Coutinho Situações cotidianas e alusões filosóficas por meio de personagens criados especificamente para a história do dia
- « Daiquiri », de Caco Galhardo Situações cotidianas e assuntos relacionais a características dos personagens fixos da série (Lili, a Ex e Chico Bacon são dois dos mais recorrentes), utilizados de maneira rotativa ; há também histórias com personagens eventuais

- « Níquel Náusea », de Fernando Gonsales Assuntos relacionados ao meio animal ou cotidianos ; narrativas usam ora personagens eventuais (maior parte) ou fixos da série
- « A Vida Como Ela Yeah », de Adão Iturrusgarai Predomínio de assuntos cotidianos, com personagens pensados especificamente para a tira do dia
- « Malvados », de André Dahmer Personagens fixos que abordam, por meio dos diálogos, algum tema relacionado ao cenário contemporâneo do país
- « Viver Dói », de Fabiane Langona Assuntos relacionados ao universo feminino, mostrados por meio de uma representação autobiográfica da autora ou de personagem criado especificamente para determinada situação

Haverá seguramente exemplos de cada uma delas com assuntos diferentes. Mas isso não tira o fato de ser essa a tendência predominante nas séries publicadas pelo jornal no ano de 2018. E de que esse comportamento sofreu uma mudança durante a disputa eleitoral, período em que a política se somou ao rol temático de parte delas no processo de produção do humor.

Para esta análise, observamos as tiras cômicas publicadas na *Folha de S. Paulo* durante o período referente aos dois turnos da disputa presidencial de 2018. O levantamento foi feito dos dias 16 de agosto (início da campanha eleitoral) a 28 de outubro, data de realização da votação do segundo turno. A seleção incluiu as histórias veiculadas de terça-feira a domingo. A exclusão das segundas-feiras se justifica porque, nesse dia, não circulam tiras no jornal, mas, sim, narrativas em quadrinhos mais longas e que não se enquadram no gênero aqui abordado.

No período indicado, puderam ser observadas 448 tiras cômicas. De cada quatro delas, uma tinha algum aspecto da eleição como tema : 73,88% (331 tiras) abordaram assuntos variados, ao passo que 26,12% (117 tiras) trabalharam especificamente com fatos relacionados ao noticiário da eleição. Entre as séries, « Politicopatas » foi a que apresentou maior número de casos algo esperado, posto que ela tem na política o elemento constituinte de suas histórias.

O dado relevante é a alta presença do tema em produções que não abordavam o assunto, como « Daiquiri » e « Viver Dói ». Ambas superaram a incidência vista em « Malvados », que tinha no cenário político um de seus motes para a construção do sentido humorístico. A tabela a seguir sintetiza os números :

Tabela 1 Política eleitoral como tema de tiras cômicas

SÉRIE	CASOS	PORCENTAGEM
Politicopatas	37	57,81%
Daiquiri	26	40,62%
Viver Dói	21	32,81%
Malvados	15	23,43%
A Vida Como Ela Yeah	12	18,75%
Piratas do Tietê	6	9,37%
Níquel Náusea	0	0

Fonte : *Folha de S. Paulo*, de 16 ago. a 28 out. 2018

Uma primeira leitura poderia sugerir que a alta presença de assuntos políticos pudesse ser consequência da tira « Politicopatas », que tem no assunto o elemento constituinte de suas histórias. Mas, se retirarmos a série do cômputo, a incidência do tema ainda permanece alta. Nesse novo cenário, que representa 384 casos, aproximadamente uma em cada cinco histórias teve o cenário eleitoral como mote para a produção do humor nas narrativas. Em números, isso representa, respectivamente, 20,83% (80 tiras) contra 79,17% (304).

O dado de que « Politicopatas » tradicionalmente trabalha com o noticiário político não torna essa série a mais representativa para análise. O que se destaca é a presença do assunto nas demais, que tradicionalmente não abordavam o tema de forma recorrente. Por conta disso, o estudo irá excluir « Politicopatas », ajustando o olhar para as outras produções (que somam 80 casos) e em como elas ecoaram os fatos da campanha eleitoral. Entre os tópicos trabalhados, os casos podem ser agrupados em menções ao processo eleitoral (como referências à urna de votação), referências

explícitas a candidatos ou então alusões a eles feitas de forma metafórica ou metonímica.

Exemplos de cada uma dessas situações serão apresentados ao longo da análise, sistematizada nos próximos dois tópicos. No primeiro, serão explorados os fatos eleitorais que pautaram o turno inicial da eleição presidencial e como eles foram refletidos nas tiras cômicas selecionadas para estudo. No tópico seguinte, será trabalhado o cenário referente ao segundo turno do pleito e de que maneira ele foi abordado nas histórias em quadrinhos publicadas pela *Folha de S. Paulo*.

Tiras cômicas no primeiro turno

Analisados em sequência, os 80 casos selecionados para estudo refletem a cronologia do processo eleitoral presidencial de 2018 ocorrido no Brasil. O calendário determinado pelo TSE (Tribunal Superior Eleitoral) estipulava 16 de agosto como a data oficial para o início da campanha. Nesse mesmo dia, ocorria a primeira menção ao pleito nas tiras cômicas da *Folha de S. Paulo*.

História da série « Daiquiri », de Caco Galhardo (Figura 1), iniciava dizendo que o ambiente seria fundamental para a criação da vida e do desenvolvimento humano. A última cena mostrava a capital federal do país, Brasília, e defendia, como exemplo, que lá seria um « excelente ambiente para formação de quadrilhas ». Trata-se da situação inusitada, que leva ao humor : a sugestão de que os políticos eleitos, e os candidatos à sucessão, envolvidos na disputa eleitoral daquele ano, estariam em um local propício ao fomento de casos de corrupção (por meio da formação de quadrilhas).



Figura 1 « Daiquiri », de Caco Galhardo[7]

Um dia depois, em 17 de agosto, outra tira cômica trabalhava o mesmo tema. Como é próprio de « Malvados », o autor, André Dahmer (Figura 2), constrói as situações humorísticas por meio dos diálogos entre os dois protagonistas da série, os tais malvados do título. A conversa gira em torno do pleito e dos aspirantes aos cargos públicos. Um pergunta se haveria previsão para as eleições. Obtém como resposta que candidatos horríveis seriam eleitos. « E os terríveis ? », questiona, como réplica. « Serão reeleitos », conclui o outro, revelando a surpresa que leva ao sentido cômico (se horrível já seria algo ruim, terrível seria ainda pior ; ou seja, não restaria ninguém respeitável entre os futuros eleitos e reeleitos).



Figura 2 « Malvados », de André Dahmer[8]

O sentimento de que a classe política brasileira estivesse envolvida em corrupção foi medido em pesquisa do instituto IDEIA Big Data. Reproduzido por Moura e Corbellini[9], o levantamento indicou que, em junho de 2018, para « 72% dos entrevistados, o que mais envergonhava o Brasil no exterior era a corrupção e os

[7] Caco GALHARDO, « Daiquiri », *Folha de S. Paulo - Ilustrada*, 16 ago. 2018.
[8] André DAHMER, « Malvados », *Folha de S. Paulo - Ilustrada*, 17 ago. 2018.
[9] Maurício MOURA e Juliano CORBELLINI, *A eleição disruptiva : por que Bolsonaro venceu*, Rio de Janeiro, Record, 2019.

políticos mentirosos ». Outro dado da mesma fonte : 52,8% afirmaram interesse em votar para presidente em alguém fora do circuito político.

Na prática, isso seria bem difícil. Os 14 nomes que iniciaram a disputa em agosto de 2018 traziam no histórico algum vínculo com cargo público ou movimento social :

- Alvaro Dias (ex-governador, senador)
- Cabo Daciolo (deputado federal)
- Ciro Gomes (ex-governador, ex-deputado estadual e federal, ex-ministro)
- Eymael (ex-deputado federal)
- Geraldo Alckmin (ex-vereador, ex-deputado estadual e federal, ex-governador)
- Guilherme Boulos (coordenador de movimento de trabalhadores sem teto)
- Henrique Meirelles (ex-deputado federal, ex-ministro)
- Jair Bolsonaro (deputado federal)
- João Amoêdo (fundador do Partido Novo)
- João Goulart Filho (ex-deputado estadual)
- Luis Inácio Lula da Silva (ex-presidente)
- Manuela D´Ávila (ex-deputada federal e deputada estadual)
- Marina Silva (ex-vereadora, ex-deputada estadual, ex-senadora, ex-ministra)
- Vera Lúcia Salgado (não ocupou cargo, mas disputou diferentes pleitos eleitorais)

Mesmo com a herança dos vínculos políticos tão presente nas trajetórias individuais dos candidatos, tratou-se de um processo eleitoral singular. Mas por outros motivos. O primeiro aspecto inusitado foi o fato de Luis Inácio Lula da Silva, do PT (Partido dos Trabalhadores), estar preso desde 7 de abril daquele ano, sob a acusação de corrupção passiva e lavagem de dinheiro. Os partidários e simpatizantes dele inclusive alguns dos adversários, como Guilherme Boulos defendiam sua inocência

e a tese de que teria havido parcialidade da justiça em seu julgamento. Esse grupo político passou a usar o lema « Lula Livre » para se referir ao fato.

O que acentuava o impacto da prisão de Lula eram elementos do passado e do presente dele. Do passado : ter sido presidente do país por dois mandatos consecutivos (de 2003 a 2006 e de 2007 a 2010). Do presente : era o nome mais bem colocado nos levantamentos sobre intenção de voto. Pesquisa do instituto Datafolha, de 20 e 21 de agosto[10], mostrava Lula com 39% da preferência do eleitorado, seguido, em segundo lugar, por Jair Bolsonaro, do PSL (Partido Social Liberal), com 19%. Isso na versão estimulada, em que os nomes dos candidatos são previamente indicados. Na espontânea, em que cabe à pessoa a atribuição de explicitar o nome do candidato, o cenário foi o mesmo, porém com outros índices : 20% e 15%, respectivamente.

Esse cenário político motivou uma das tiras cômicas publicadas pela *Folha de S. Paulo*. Em « Viver Dói » (Figura 3), Fabiane Langona propôs uma « pausa para os dramas da eleição » e desenhou um homem com o rosto de Lula, porém bem musculoso algo que destoa do físico do ex-presidente e que encapsularia a situação humorística inusitada. Ele dizia : « Preso, porém mais forte do que nunca ». Dada a data de veiculação, 28 de agosto, pode-se identificar na preferência de opção de voto, mantida mesmo com sua prisão, a justificativa para tal fortaleza, representada tanto verbalmente (por meio da palavra « Forte ») quanto visualmente (o corpo musculoso). Mesmo preso, seria um candidato forte.



Figura 3 « Viver Dói », de Fabiane Langona[11]

[10] *Ibid.*
[11] Fabiane LANGONA, « Viver Dói », *Folha de S. Paulo - Ilustrada*, 28 ago. 2018.

Esse trabalho de Fabiane Langona inaugurou dois comportamentos identificados em outras histórias que vieram a ser publicadas pela *Folha de S. Paulo* durante o período eleitoral. O primeiro já havia sido sintetizado em um dos agrupamentos temáticos do período analisado : o da referência explícita a candidatos (Lula, no caso). O outro comportamento é o de a história expor o ponto de vista do autor. No exemplo, a desenhista sinaliza posicionamento político favorável ao então candidato.

Tal posicionamento se torna mais relevante quando se confronta essa constatação com a linha editorial adotada pelo diário jornalístico. A empresa mantém um histórico de não se posicionar a favor de algum dos candidatos, ao contrário do que já fizeram outros veículos. Essa postura foi reiterada no pleito de 2018. Em 30 de setembro daquele ano, o secretário de redação publicou declaração em que afirma que, « seja no noticiário, seja na publicação de artigos e entrevistas, o jornal se preocupa com o equilíbrio das menções que possam ter impacto crítico ou favorável aos candidatos nas eleições que estão sendo disputadas ».

A declaração dele, na prática, reproduz os nortes do projeto editorial da *Folha de S.Paulo*, que defende ter entre seus princípios o « pluralismo », a « independência crítica » e o « apartidarismo ». Identificam-se os dois primeiros aspectos na tira cômica de Fabiane Langona. Mas não o último, o viés apartidário. Uma possível explicação estaria na liberdade que o veículo de imprensa dá a seus colunistas e articulistas, cujos gêneros que redigem são inerentemente opinativos.

Muitos desses autores utilizaram o espaço em que atuam para tecer críticas a uma das candidaturas, a de Jair Bolsonaro. É como se houvesse no jornal duas fontes distintas de informação sobre a corrida presidencial : a mostrada no noticiário e a exposta pelos colunistas. No caso de tiras cômicas como a de Langona, elas se aproximariam dos textos de opinião. A história funcionaria como um editorial gráfico produzido na forma de tira. Editorial que explicitava preferência por Lula.

Embora a detenção do candidato não impactasse tanto na indicação de voto a ele, impedia, por decisão judicial, que Lula participasse dos debates televisivos. Nos primeiros embates, os organizadores não aceitaram a presença do vice, Fernando Haddad, em seu lugar. Também não se sabia se a condição peculiar de Lula permitia que ele fosse de fato candidato. A questão pautou boa parte do noticiário político da

época. A definição da legalidade ou não caberia ao Tribunal Superior Eleitoral. A dúvida fez com que a chapa trabalhasse com dois cenários : o primeiro era a manutenção de Lula ; o segundo, em caso de impugnação de seu nome, era pôr o vice como cabeça de chapa e Manuela D´Ávila, até então candidata a presidente pelo Partido Comunista do Brasil (PCdoB), como vice.

Em 1º de setembro, os ministros do TSE decidiram pela ilegalidade por seis votos a um. Fernando Haddad foi oficializado, em 11 de setembro, como o candidato do PT, tendo D´Ávila como vice (a realocação dela para a chapa reduziu as candidaturas presidenciais de 14 para 13). A expectativa dos organizadores da chapa era a de que houvesse um processo de migração de votos de Lula para Haddad. Isso, de fato, ocorreu, levando o novo candidato ao segundo turno da disputa eleitoral, com 31.342.051 votos, correspondente a 29,28% dos votos válidos.

Nesse intervalo entre a troca de Lula por Haddad, outro fato ajudava a reforçar o aspecto singular da eleição presidencial de 2018. Jair Bolsonaro foi vítima de um atentado durante comício nas ruas de Juiz de Fora, cidade do interior do estado de Minas Gerais. Ele levou uma facada na região da barriga quando era conduzido nos ombros de simpatizantes. Imediatamente, foi deslocado a um hospital da cidade e operado. No dia seguinte, foi transferido para outro hospital, agora em São Paulo. O candidato se recuperou. Mas ficou afastado da campanha de rua no restante do mês.

No dia 18 de setembro, a recuperação médica foi usada como mote para uma tira cômica de Fabiane Langona (Figura 4), a primeira dela envolvendo o candidato de forma explícita. Ele é mostrado no leito, acompanhado por uma bolsa de colonoscopia, que, de fato, fora anexada a seu corpo em um dos procedimentos cirúrgicos. Na história, o equipamento intestinal faz um « desabafo » (o termo é apresentado em uma legenda logo no primeiro quadrinho) : « Sou a bolsa de colonoscopia de alguém muito pior do que cocô ». Novamente, há o casamento entre humor e posicionamento político.

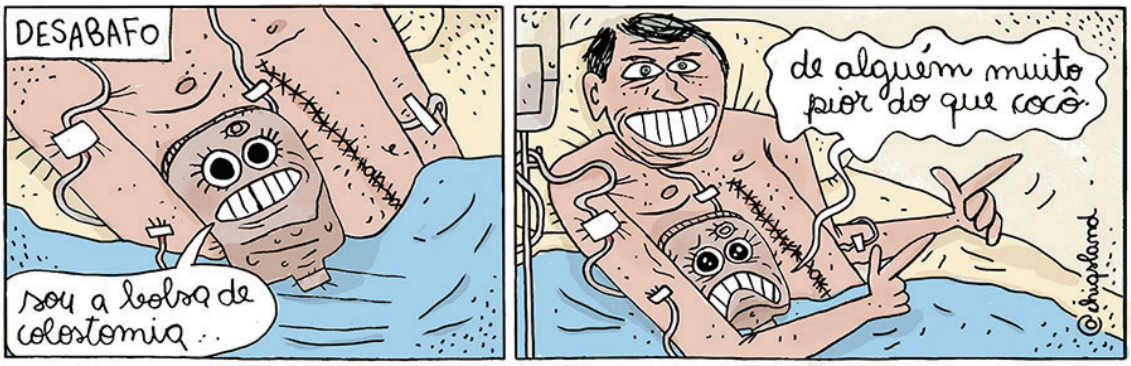


Figura 4 « Viver Dói », de Fabiane Langona[12]

Quatro dias depois, foi a linha editorial o alvo de uma tira cômica da série « Daiquiri », de Caco Galhardo (Figura 5). Um dos personagens regulares, Chico Bacon, ouve do que se sugere ser um jornalista que, no « caderno de cultura, não se deve emitir opinião pessoal contra políticos ». « Mas nem contra o Bolsonaro ? », responde. Esse questionamento final seria a situação inesperada, que levaria ao humor ou, ao menos, a quem não tivesse intenção de votar nesse candidato. Ao mesmo tempo, explicita, de maneira contundente, um posicionamento contrário a ele.



Figura 5 « Daiquiri », de Caco Galhardo[13]

O vácuo presencial de Bolsonaro na campanha foi ocupado pelo virtual. Os organizadores de sua chapa passaram a utilizar as redes sociais como plataforma de divulgação dele e de suas falas, algumas veiculadas em tempo real (ou em *lives*, como o recurso ficou conhecido). Deu resultado. Bolsonaro se manteve na liderança das intenções de voto, confirmadas no resultado do primeiro turno : foi o mais votado,

[12] Fabiane LANGONA, Viver Dói, *Folha de S. Paulo - Ilustrada*, 18 set. 2018.
[13] Caco GALHARDO, « Daiquiri », *Folha de S. Paulo - Ilustrada*, 22 ago. 2018.

com 49.227.010 votos, 46,03% dos válidos. O resultado levaria o pleito ao segundo turno. Para Moura e Corbellini[14] :

> A eleição de Bolsonaro foi um fenômeno bem complexo sob o prisma do papel das redes sociais. Consideramos esse caso uma convergência de diversos fatores, que se originam no forte hábito de telefonia celular, mas que passam por sua conta no Facebook, pela autenticidade do candidato, pela capacidade de disseminação de conteúdo via WhatssApp e até mesmo pela dificuldade que os brasileiros têm de lidas com fake news (notícias falsas).

No caso específico das *fake news*, elas dominaram a rotina dos brasileiros e ajudaram a polarizar ainda mais a disputa e o país também. E, do que se depreende, influenciaram em alguma medida na decisão de voto. Moura e Corbellini reproduzem levantamento que revela : « 98,2% dos eleitores de Bolsonaro entrevistados tinham sido expostos a uma ou mais daquelas notícias falsas, e 89,8% acreditaram que fossem embasadas em verdade »[15]. Algumas delas reproduziam informações inverídicas sobre o principal oponente, como a que creditava a Fernando Haddad a distribuição de um kit gay nas escolas (entre os eleitores de Haddad, 10,5% deram fé à história). Segundo os dois autores, a mesma pesquisa indica que 74% dos eleitores de Bolsonaro acreditaram nessa *fake news*.

Não tardou para que os ecos digitais se materializassem em parte das tiras cômicas analisadas. Uma delas, da série « Malvados » (Figura 6), constrói o humor justamente com base na circulação de notícias falsas. Um dos dois protagonistas comenta que seu sobrinho « acha que o nazismo é uma ideologia de esquerda ». Essa informação chegou a ser tematizada em redes sociais. O colega pergunta : « Quem deu aulas de História para esse garoto ? ». A resposta é que, ao contrário de ser alguém cuja formação seria posta em questionamento, revela-se a surpresa (e fonte do humor) de que o autor da exposição teria sido o WhatsApp.

[14] Maurício MOURA e Juliano CORBELLINI, *op. cit.*, p. 116.
[15] *Ibid.*, p. 129.



Figura 6 « Malvados », de André Dahmer[16]

Independentemente de quem tenha criado tais informações falsas, o fato é que elas foram replicadas conscientemente — talvez até ingenuamente em algumas situações — por quem as recebia via redes sociais. Outro fato é que a atuação digital em torno de Bolsonaro — e sobre Bolsonaro — se tornou real. E também uma estratégia de campanha, dado que ficou mais evidente durante o segundo turno do processo eleitoral.

Tiras cômicas no segundo turno

A definição da disputa no segundo turno entre Jair Bolsonaro e Fernando Haddad foi oficializada na noite do dia votação, 7 de outubro, um domingo. Na segunda-feira, a *Folha de S. Paulo* não publicou tiras cômicas — no lugar, como já comentado, era veiculada uma história em quadrinhos maior. As primeiras, já com esse novo cenário eleitoral, circularam na terça-feira, 9 de outubro. A maior parte delas refletiu diretamente o resultado das urnas. Das seis séries selecionadas para análise, quatro abordaram o tema.

Fabiane Langona, autora de « Viver Dói » (Figura 7), expôs uma urna eletrônica. Personificada, com rosto e voz, ela era mostrada chorando. Aos prantos, pedia que alguém arrumasse a ela um ansiolítico, medicamento recomendado para reduzir a ansiedade, entre outras finalidades. A reação emotiva e o pedido do remédio seriam reflexos do resultado eleitoral da antevéspera protagonizado por ela após o cômputo dos votos. Em suma : do ponto de vista da urna — e da autora da tira — o resultado da votação não havia agradado.

[16] André DAHMER, « Malvados », *Folha de S. Paulo - Ilustrada*, 30 set. 2018.



Figura 7 « Viver Dói », de Fabiane Langona[17]

O histórico anterior de tiras criadas por Langona autoriza ler que o descontentamento se deveu à presença de Bolsonaro no segundo turno. Ele havia sido o alvo preferencial de críticas dela nas semanas anteriores. O mesmo fizeram dois outros desenhistas, ainda no dia 9 de outubro. Ambos se apropriaram do principal símbolo utilizado pelo candidato nos meses de campanha : o uso dos dedos indicador e polegar para representar uma arma. O recurso visual foi usado por ele, inclusive, com crianças.

A simbologia em torno da arma foi utilizada por Laerte Coutinho, em « Piratas do Tietê », e por Adão Iturrusgarai, em « A Vida Como Ela Yeah ». O primeiro (Figura 8) insere uma arma empunhada em uma máquina de moer carne. O resultado é o reagrupamento dela na mesma forma anterior. Uma leitura possível é que : a arma seria a chapa de Bolsonaro ; a máquina, o processo eleitoral em si ; a recomposição, o resultado do pleito, mantendo tudo como antes. O fato de não ter havido mudança seria o elemento cômico.

A segunda tira publicada naquele dia e que também usou a arma como estratégia visual para a criação do humor (Figura 9) produziu um « revólver palíndromo ». A leitura (ou uso) dele poderia ser feita tanto da direita para a esquerda quanto no sentido contrário. As palavras « esquerda » e « direita » adquirem sentidos específicos quando vinculadas ao discurso político. No Brasil, a primeira tende a ser associada a um espectro ideológico mais social e progressista ; a segunda, a um pensamento mais conservador. A polarização que se criou naquele momento do país aproximou Haddad à esquerda e Bolsonaro, à direita.

[17] Fabiane LANGONA, « Viver Dói », *Folha de S. Paulo - Ilustrada*, 9 out. 2018.

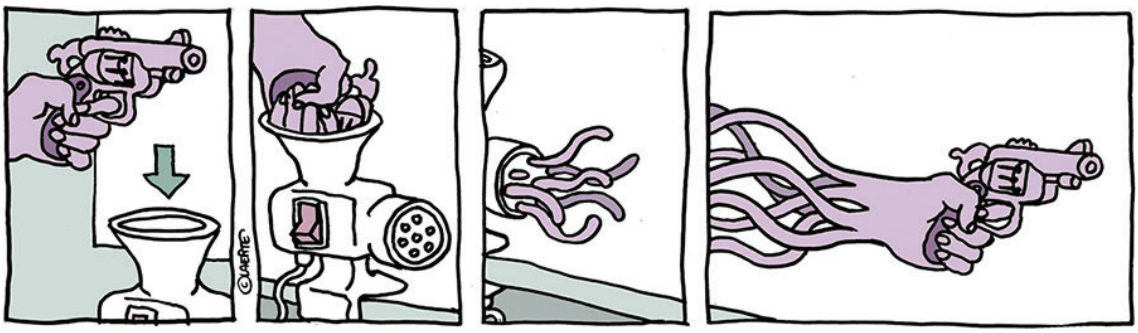


Figura 8 « Piratas do Tietê », de Laerte Coutinho[18]

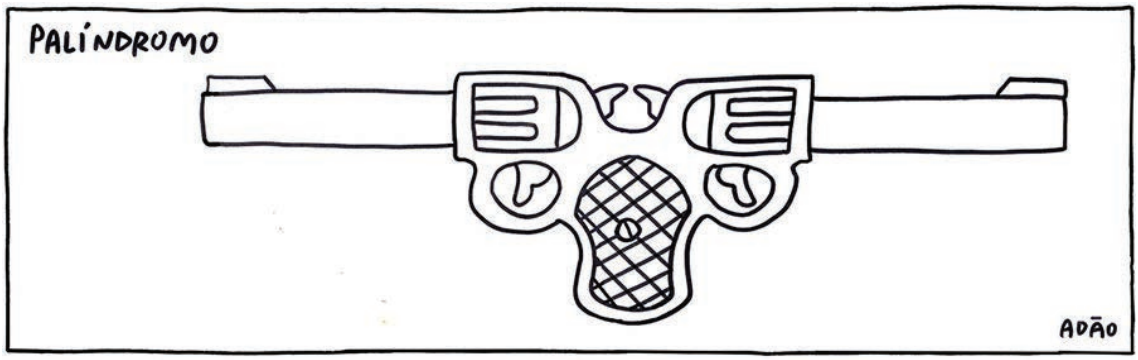


Figura 9 « A Vida Como Ela Yeah », de Adão Iturrusgarai[19]

A série « A Vida Como Ela Yeah » trouxe outro exemplo de uso dessa estratégia de produção de humor (Figura 10). Nesse caso, publicado em 25 de outubro, a arma era representada com o mesmo gesto manual utilizado por Bolsonaro. A cena, construída em um quadrinho só, representa o momento de um parto. Um bebê, logo após ter nascido (vê-se que ainda está ligado à mãe pelo cordão umbilical), faz o gesto de arma na direção do médico que realizou o procedimento. O inusitado da situação, aliado à referência ao gesto do candidato, é o que levaria ao humor.

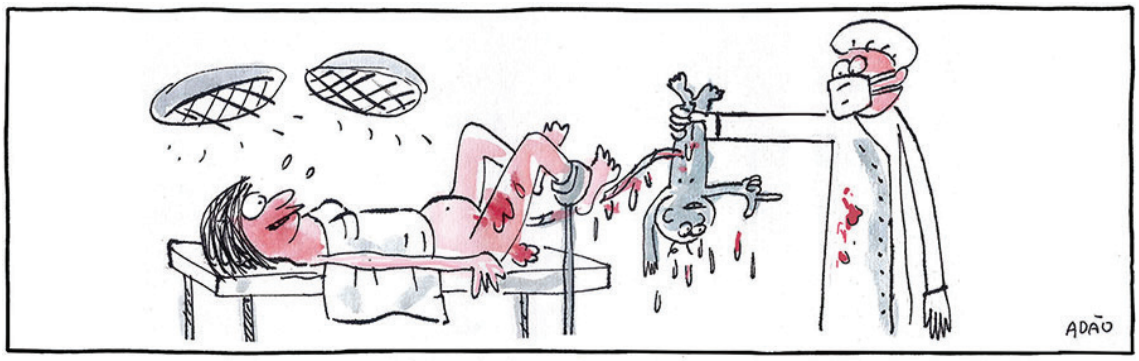


Figura 10 « A Vida Como Ela Yeah », de Adão Iturrusgarai[20]

[18] Laerte COUTINHO, « Piratas do Tietê », *Folha de S. Paulo - Ilustrada*, 9 out. 2019.
[19] Adão ITURRUSGARAI, « A Vida Como Ela Yeah », *Folha de S. Paulo Ilustrada*, 9 out. 2019.
[20] Adão ITURRUSGARAI, « A Vida Como Ela Yeah », *Folha de S. Paulo - Ilustrada*, 25 out. 2018.

O recurso da arma como forma de representar visualmente Jair Bolsonaro teve início ainda no primeiro turno. No dia 30 de setembro, Laerte Coutinho produziu uma história em que um homem minúsculo é mostrado como um mosquito. Além de diminuto, outro elemento inusitado é que portava um revólver. Ou seja, apesar da estatura pequena, a arma fazia com que não fosse inofensivo. Apesar da presença do instrumento de tiro, não se pode dizer com exatidão se o humor estabelecido nessa tira cômica aludia a Bolsonaro. Por isso, não foi considerada no levantamento.

O mesmo não pode ser dito da história veiculada seis dias depois, uma vez mais da série « Piratas do Tietê ». O desenhista mostrava um revólver. Este anunciava que sairia do viva-voz de um smartphone, instrumento tecnológico que foi nuclear para difusão de informações (inclusive falsas) durante a campanha. Ao todo, foram produzidas nove tiras cômicas com armas, duas delas no primeiro turno e sete no segundo. Funcionavam como uma metonímia visual : a arma (parte) remetia ao candidato (o todo).

Embora não estivesse completamente recuperado do atentado, o estado de saúde de Jair Bolsonaro permitia viagens e aparições em público. A opção, no entanto, foi a de usar a recuperação para justificar sua ausência nos debates finais do segundo turno. O adversário, Fernando Haddad, propôs se deslocar a local mais propício para que o embate de propostas fosse travado. Não surtiu efeito. Entre dar voz a apenas um candidato diante da falta do outro, as emissoras de TV optaram por cancelar os debates.

Na prática, o silêncio era benéfico a Bolsonaro. Dono de declarações polêmicas, acentuadas em situações de improviso, o palco de um debate televisivo poderia arranhar a imagem do « algo novo » que vinha sendo construída nas mídias digitais por seus assessores. Na leitura de Moura e Corbellini[21], uma vez mais acionados para auxiliar esta contextualização, o candidato passou a representar o voto dos indignados, de quem queria dar uma espécie de basta a « tudo que está aí ».

Bolsonaro teria incorporado duas das tendências do eleitorado, já comentadas aqui : a do descontentamento com relação à classe política e a inclinação de votar em

[21] Maurício MOURA e Juliano CORBELLINI, *op. cit.*

alguém fora do circuito político. Soma-se um terceiro indicador : o sentimento de insegurança causado pela violência urbana. É outro aspecto preenchido pelo candidato, ao externar associação aos militares e um discurso fortemente bélico. O uso do símbolo da arma, representada manualmente, se enquadra nesse contexto.

Jair Bolsonaro foi o alvo preferencial dos desenhistas da *Folha de S.Paulo* ao longo do segundo turno. Das 108 tiras cômicas veiculadas pelo jornal nas três semanas finais do pleito, 48 delas (44,44%) abordaram o cenário político vivido naqueles dias. Bolsonaro foi tematizado em 25 histórias, pouco mais da metade das histórias (52,08%). O candidato foi criticado explicitamente, verbalmente ou com uso de representações caricatas suas, assim como por meio de referências visuais a ele como a já citada arma.

Outro recurso usado pelos desenhistas foi a vinculação de Bolsonaro aos militares e ao histórico de autoritarismo trazido por eles por conta da condução do período ditatorial entre 1964 e 1985. Foram recorrentes histórias com presença de figuras militares (Figura 11) e sobre o fim da democracia (Figura 12). Houve também mais de uma vinculação ao nazismo, relacionando o candidato ao símbolo da suástica (Figura 13), caso em que o humor se perde, pondo em primeiro plano a crítica.

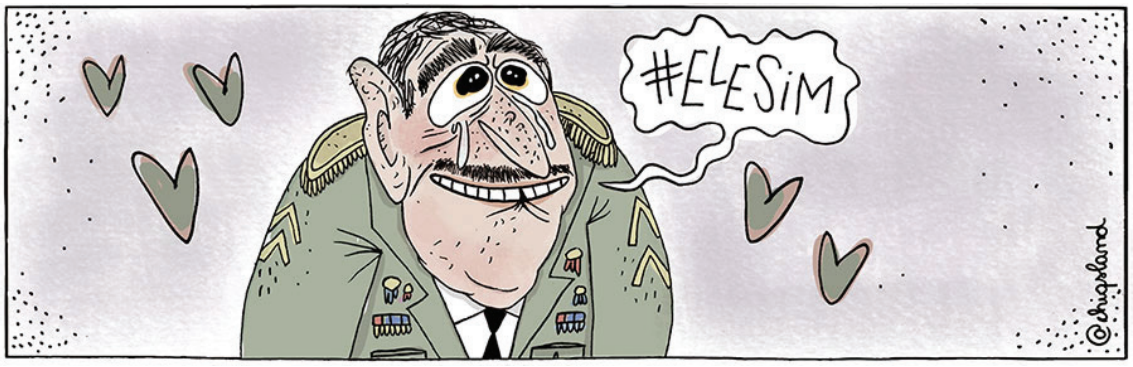


Figura 11 « Viver Dói », de Fabiane Langona[22]

[22] Fabiane LANGONA, « Viver Dói », *Folha de S. Paulo - Ilustrada*, 23 out. 2018.

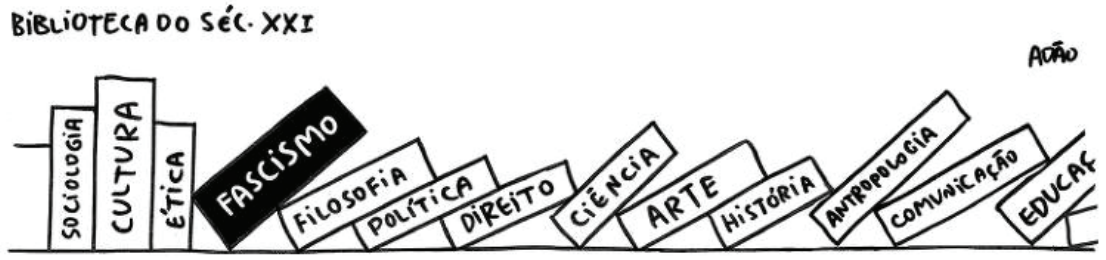


Figura 12 « A Vida Como Ela Yeah », de Adão Iturrusgarai[23]

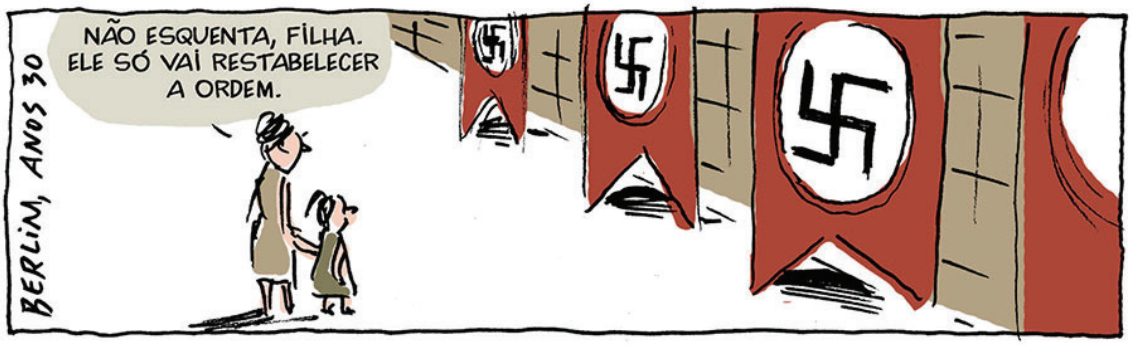


Figura 13 « Daiquiri », de Caco Galhardo[24]

Nesse último exemplo (Figura 13), Bolsonaro foi explicitamente associado, de forma metafórica, a Adolf Hitler. No turno anterior, essa vinculação já havia sido feita pelo mesmo Caco Galhardo. Na história, a suástica configurava a sombra de um homem. Uma vez mais, as tiras refletiam o noticiário. Como sintetizou Magalhães[25], as « suásticas voltaram » naqueles dias eleitorais :

> Na cidade gaúcha de Pelotas, picharam uma na estátua do escritor João Simões Lopes Neto. Vandalizaram um prédio do Instituto de Linguagens da Universidade Federal do Mato Grosso, com a cruz nazista acompanhada do número 17, o do PSL. Num banheiro da Faculdade de Direito de São Bernardo do Campo, leu-se : "Bolsonaro vai limpar essa faculdade de preto e viado".

[23] Adão ITURRUSGARAI, « A Vida Como Ela Yeah », *Folha de S. Paulo - Ilustrada*, 13 out. 2018.
[24] Caco GALHARDO, « Daiquiri », *Folha de S. Paulo - Ilustrada*, 26 out. 2018.
[25] Mário MAGALHÃES, *Sobre lutas e lágrimas : uma biografia de 2018, o ano em que o Brasil flertou com o apocalipse*, Rio de Janeiro, Record, 2019, p. 243.

Em Salvador, capital da Bahia, um dia depois da votação do primeiro turno, um mestre capoeirista, militante negro, foi morto com 12 facadas por um eleitor de Bolsonaro. Motivo : pensava politicamente diferente do autor do crime. Casos reais como esses, somados à retomada de tópicos relacionados a autoritarismo e ao risco às liberdades individuais e sociais, deu vazão a um sentimento de medo em parte dos brasileiros. Isso ecoou de diferentes maneiras em 14 tiras cômicas publicadas pelo jornal nas três semanas do segundo turno. Elas externavam sentimentos de receio e de intolerância.

Esse cenário dividiu o país entre apoiadores de Bolsonaro e de Fernando Haddad, polarizando de maneira bastante emotiva o ambiente político. Os dois candidatos passaram a representar uma dicotomia construída no país nos cinco anos anteriores ao pleito : de um lado, havia os vinculados à herança deixada por Luis Inácio Lula da Silva ou ao espectro mais próximo à esquerda ; de outro, os desanimados com a classe política e com a corrupção protagonizada por ela e que procuravam algo novo.

Moura e Corbellini[26] nomearam esses dois polos antagônicos de « lulismo » e « Lava Jato ». Lava Jato foi como ficou popularizada a atuação da Polícia Federal, em conjunto com procuradores da cidade de Curitiba, no combate à corrupção relacionada à classe política e a pessoas que teriam se beneficiado da máquina pública. Uma das detenções relacionadas ao processo foi justamente a de Lula. Por conta da nuvem de dúvida que pairou sobre o julgamento do ex-presidente, Magalhães[27] opta por outra expressão para se referir ao grupo : Partido da Justiça.

Todos esses elementos convergiram nos votos dos brasileiros em 28 de outubro de 2018, dia do segundo turno. O resultado foi divulgado na noite daquele domingo : Jair Bolsonaro havia sido eleito presidente com 57.797.847 votos, (55,13%). Fernando Haddad havia conquistado 47.040.906 votos (44,87%).

Considerações finais

No dia 27 de agosto de 2019, pouco mais de um ano após o início da campanha presidencial, quatro das sete tiras cômicas publicadas pela *Folha de S. Paulo*

[26] Maurício MOURA e Juliano CORBELLINI, *op. cit*.
[27] Mário MAGALHÃES, *op. cit,* 2019.

abordaram temas relacionados ao noticiário político do Brasil. O assunto da vez era o desmatamento na Amazônia, fato que dialogava diretamente com o governo de Jair Bolsonaro — o presidente relativizava a extensão das queimadas, questionando dados oficiais. Uma vez mais, ele era o alvo das críticas. Em uma das histórias, o político foi referenciado explicitamente.

É um indicador de que o comportamento de usar o noticiário político como estratégia para a produção do humor pode ter deixado de ser algo episódico ou pontual entre as séries para se tornar mais recorrente. Como pudemos demonstrar, não era algo comum entre as histórias publicadas pelo jornal. Foi um elemento presente na eleição de 2014, embora em menor medida e de maneira mais geral, e maciçamente usado quatro anos depois no pleito eleitoral, objeto de análise deste artigo.

O entorno da eleição presidencial de 2018, que tornou a disputa uma das mais singulares e polarizadas da história do país, pode ter contribuído para a apropriação do tema na composição da comicidade das narrativas. Outro fator pode ser a maneira como o então candidato Jair Bolsonaro passou a ser visto por parte da sociedade, como sendo associado aos militares e, por consequência, ao pensamento de uma época de exceção na história do país, marcada por autoritarismo e restrição às diferentes liberdades, entre elas a de expressão.

Essa última interpretação encontra reforço no volume de referências a ele presentes nas tiras — mais da metade das do segundo turno faziam menção direta ou indireta a Bolsonaro. Este era vinculado a aspectos bélicos, não democráticos e autoritários (como a metáfora com a suástica, associando-o ao nazismo). São pontos que dialogam discursivamente com o cenário vivido no país durante os anos da Ditadura Militar. Tal qual aquela época, talvez os desenhistas estivessem enxergando no então candidato um alvo não apenas a ser criticado, mas combatido também, dados os temas vinculados a ele.

A leitura de que seja um alvo a ser combatido ganha força quando se vê que algumas das tiras cômicas produzidas não se limitaram apenas à construção do efeito de humor, gerando uma situação inesperada, algo próprio do gênero. Parte delas veiculou também um posicionamento político e ideológico de seus autores, como se

estes estivessem compondo um editorial gráfico. Esse comportamento, somado ao diálogo com o noticiário, estaria alterando as marcas centrais do gênero tira cômica no Brasil, aproximando essa produção às charges, que tem na relação intertextual com os fatos jornalísticos elemento nuclear de sua constituição ?

Trata-se de uma questão a ser pontuada para ser analisada num momento futuro, quando o necessário distanciamento histórico permitir apontamentos mais concretos e conclusivos. Por ora, quando a proximidade com o fenômeno se revela tão estreita, fica o registro do impacto gerado pelas eleições presidenciais de 2018 na construção do humor de tiras cômicas publicadas em um dos jornais de maior repercussão no Brasil.

J. RODRIGUES, « 'Hénaurmité' graphique et dystopie critique dans les dessins de Miguel Brieva », Atlante. Revue d'études romanes, n°13, Automne 2020, p. 97-118, ISSN 2426-394X.

« Hénaurmité » graphique et dystopie critique dans les dessins de Miguel Brieva

Judite Rodrigues

EA 4182, Université de Bourgogne Franche-Comté

Pour caractériser le style graphique du dessinateur espagnol Miguel Brieva (Séville, 1974), on relèvera d'abord les nombreuses métaphores chimiques souvent utilisées : acide, corrosif ou caustique. Viennent ensuite les images architecturales : décalé, démolisseur, baroque… En dernière analyse on trouvera les descriptions teintées d'hypothèses psychiatriques : absurde, délirant, halluciné… On le voit, la critique et les exégètes ont donc quelques difficultés à définir le champ esthétique et les modalités du geste graphique de Miguel Brieva. Pour désigner cette écriture de l'exubérance qui descend dans les eaux *underground* de la subversion et des cauchemars dystopiques, on se laisserait sans doute volontiers tenter par une expression détournée et forgée par l'auteur lui-même, « réalisme social magique »[1]. Cette expression nous invite d'ailleurs à comprendre ensemble deux des axes constitutifs de son travail : le social – compris comme le principe de consistance des collectivités humaines – et l'insolite[2].

Du côté de la biographie du dessinateur, rendez-vous est également pris avec l'étrange. Le rabat de la quatrième de couverture de l'album *Dinero* rapporte les informations suivantes : « *Miguel Brieva (Sevilla, 1974) es un ente ectoplásmico surgido de*

[1] Rubén LARDÍN, « Miguel Brieva: "La solidaridad no es más que una especie de tic nervioso para apaciguar la conciencia, no es militancia" », *El Diario.es*, 6 avril 2015, consulté le 2 novembre 2016, http://www.eldiario.es/cultura/libros/Miguel-Brieva-individualismo-existe_0_370613062.html

[2] Sur cet auteur, on lira avec profit les analyses qui lui ont déjà été consacrées : Benjamin FRASER, « Miguel Brieva, quincemayista: Art, Politics and Comics Formin the 15-M Graphic Novel *Lo que (me) está pasando* (2015) », *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, volume 8(1), 2018; Benoit MITAINE, « Globos subversivos y compromiso social en España. De *Butifarra!* hasta *Dinero* de Miguel Brieva », *in* Javier LLUCH-PRATS, José MARTÍNEZ RUBIO, Luz Celestina SOUTO, eds., *Las batallas del cómic. Perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea*, Valencia, Anejos de *Diablotexto Digital*, 2016, p. 265-280; Steven L. TORRES, « Extrañamiento y subversión de la imagen en *Dinero* de Miguel Brieva », *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, volume 16, 2012, p. 49-66.

los delirios etílicos de un oso perezoso tras una exagerada ingesta de hojas de eucalipto maceradas »[3]. Le rabat de la quatrième de couverture de l'édition française de *Dinero* fera sans doute le malheur des biographes car elle coïncide si imparfaitement avec la précédente notice que seul un point semble faire consensus : la date de naissance. Elle diffère en effet très largement sur les détails anatomiques :

> Miguel Brieva (Séville, 1974) est un organisme bivalve bien particulier possédant sept yeux, des branchies polyglobuleuses alternées et doté de vingt-huit extrémités que nous pourrions qualifier de supérieures et qui se terminent en forme de nageoire et sont dépourvues de pouce opposable. Cependant si cette carence anatomique ne l'empêche pas de dessiner, cela est surtout dû à une pléiade d'agiles tentacules émanant de sa tête qui viennent se joindre de manière précise à deux cuisses transversales lui sortant de l'abdomen, le tout étant associé à un émetteur ultrasensible d'ondes à basse fréquence logé à l'intérieur de son appendice nasal, car… mais pourquoi se perdre en détails ? Chaque lundi, on le sort pour le promener dans une boîte en carton[4].

L'insolite, l'étrange, le détournement des conventions trouveront aussi leurs meilleures occasions de faire résurgence dans l'exercice de l'autoportrait auquel Miguel Brieva ne se prête, il est vrai, qu'en de rares occasions. Un exemple illustre

[3] Miguel BRIEVA, *Dinero*, Barcelona, Random House Mondadori, 2008, rabat de la quatrième de couverture.

[4] Miguel BRIEVA, *L'Argent*, Montreuil, L'insomniaque, 2010, rabat de quatrième de couverture. Le site du Centro de Cultura Contemporània de Barcelona apporte quelques informations substantielles : « Miguel Brieva es un ser bípedo y en ocasiones racional que nació en Sevilla en 1974 y que, además de ingerir alimentos y aspirar oxígeno con relativa frecuencia, colabora asimismo en algunas publicaciones como *Diagonal*, *El Jueves, Mondo Bruto, Vacaciones en Polonia, La Vanguardia, Rolling Stone, Cinemanía* y *El País*. Es autor de *Dinero*, *Bienvenido al Mundo* y *El Otro Mundo*. También ha realizado animaciones para cine y algún que otro documental, publicado junto con Silvia Nanclares el cuento infantil *Al Final*, y en la actualidad ilustra para la editorial Akal toda la serie de libros de texto de Ética y Filosofía para la ESO y el Bachillerato. A menudo, mientras saca punta al lápiz, silbatea melodías difícilmente reconocibles y que sin embargo a él parecen proporcionarle algún tipo de placer. A veces estornuda », consulté le 2 novembre 2016, http://www.cccb.org/es/participantes/ficha/miguel-brieva/35794

les notices biobibliographiques citées précédemment[5]. Et dans le miroir qu'il offre de lui-même, ce sont le créateur et ses créatures qui sont mis en avant : on voit là ses hallucinations et obsessions qui surgissent au son d'une *guajira* et sur fond de combat de créatures caoutchouteuses de série Z. Dans cet autoportrait, il laisse libre cours à son imagination. Une imagination débordante, jusqu'à la nausée parfois, quand le dégoût du réel porte la colère à l'état de saturation. Dans un deuxième autoportrait[6], on le voit ventre à terre, comme en état de léthargie, regard perdu, traits hagards, se vidant sans fin dans une vomissure non pas putride mais filandreuse et épaisse. Ici, les entrailles arrachées ressemblent plus à de longs cheveux entremêlés. La couleur de cette matière expulsée, une nuance de violet entre orchidée et violine, offre aussi un contraste déroutant. Le corps de l'artiste est mobilisé dans un mouvement de purgation : il se libère des lourdeurs et des dégoûts du monde dans une saignée nécessaire et créatrice.

Dans sa tentative de caractérisation du style de Miguel Brieva, l'éditeur français de l'album *Dinero*[7] parle lui d'un humour qu'il qualifie d'« hénaurme ». Il précise ainsi sur la fiche de présentation de l'œuvre : « L'humour décapant de Brieva se fait au fil des pages volontiers surréaliste, délicieusement pince-sans-rire ou parfois hénaurme »[8]. Il ne s'agit pas là d'un néologisme : « hénaurme », ainsi orthographié, est entré dans *Le Robert* cru 2014. C'est là le cousin quasi-homophone d'« énorme » mais qui fonctionne tout à la fois à la distorsion phonique, à l'hyperbole et à la caricature. « Hénaurme ! quinze mille fois Hénaurme, avec trente milliards d'H ! »[9] aurait pu s'exclamer à nouveau Flaubert car ce qui est frappant dans l'écriture graphique de Miguel Brieva, c'est sans aucun doute la propension à l'exagération, à l'hyperbole et au « superlatif ». Mais c'est aussi l'*esperpento* qui coule dans les veines

[5] M. BRIEVA, *Dinero*, *op. cit.*, rabat de la quatrième de couverture. M. BRIEVA, *L'Argent*, *op. cit.*, rabat de quatrième de couverture.
[6] Miguel BRIEVA, *El Otro mundo*, Barcelona, Reservoir Books, Mondadori, Random House, 2009, s. p. Voir l'autoportrait qui illustre l'article de Diego CUEVAS, « Miguel Brieva: "El trabajo creativo no debe tener como objetivo el lucro" », *Jot Down*, mai 2011, consulté le 2 novembre 2016, http://www.jotdown.es/2011/05/miguel-brieva-la-letra-con-risa-entra/
[7] Miguel BRIEVA, *L'Argent*, *op. cit.*
[8] Site internet des Editions l'Insomniaque, fiche de présentation de *L'Argent*, consultée le 23 juillet 2019, http://www.insomniaqueediteur.com/publications/largent
[9] Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, vol. 2, Paris, Librairie de France, 1923, p. 316.

de ce dessinateur car il y est question des laideurs, des excès, des absurdités de nos mondes contemporains.

L'album *Dinero* est publié en 2008. C'est l'année d'une sévère crise financière, l'année où les Indignés occupent les places espagnoles. C'est donc dans ce contexte de turbulences qui précèdent la déflagration citoyenne que Miguel Brieva commence à travailler sur les dessins de cet album. Les propositions graphiques que nous soumettons à analyse – et qui s'étalent de 2007 à 2015[10] – participent ainsi à un « réarmement » des idées et nourrissent également ce terreau d'effervescence sociale et politique alors mêlé d'indignation et de colère. Si l'on voulait ici amorcer un chantier problématique, ce serait lors celui de se risquer à caractériser cette œuvre qui met l'humour au service de l'indignation. Il s'agirait ainsi d'analyser les formes graphiques d'un humour chargé de répondre aux nouvelles formes de violence de la période présente. La félicité n'étant guère questionneuse, c'est le dessin, en tant qu'outil de monstration, qui va être chargé de présenter les contreparties des jouissances acquises. De ce fait, les images ont pour ambition de participer au renversement de l'insoutenable aujourd'hui à l'œuvre : un insoutenable d'ordre social, éthique ou environnemental[11]. Il devient impossible de détourner le regard.

« Avertissement : certaines scènes sont susceptibles de heurter la sensibilité du public »

Il n'existe évidemment pas de classification des œuvres littéraires invitant à restreindre la lecture à une certaine catégorie d'âge et mettant en garde contre d'éventuelles représentations inconvenantes ou choquantes. Mais il y a fort à gager que, si l'on prenait comme repère les critères de classification du CNC pour les œuvres audiovisuelles[12], et moyennant une dose minimale de mauvaise foi, quelques-

[10] Miguel BRIEVA, *Enciclopedia Universal Clismón*, *Bienvenido al mundo*, Barcelona, Mondadori, 2007 ; *Dinero*, Barcelona, Mondadori, 2008 ; *El Otro Mundo*, Barcelona, Mondadori, 2009 ; *Memorias de la tierra*, Barcelona, Mondadori, 2012 ; Marcz DOPLACIÉ (pseudonyme), *Obras incompletas*, Bilbao, Belleza infinita, 2013 ; *Lo que me está pasando. Diarios de un joven emperdedor*, Barcelona, Reservoir Books, 2015.

[11] Pour une analyse des insoutenables de nos temps présents : Yves CITTON, *Renverser l'insoutenable*, Paris, Seuil, 2012.

[12] Quelques exemples de ces critères seraient : les représentations de la violence, de la sexualité, de comportements dangereux ou délinquants.

uns des dessins de Miguel Brieva seraient sans doute assortis de cette mise en garde : « Certaines images peuvent heurter la sensibilité des personnes non averties ». En voici quelques exemples dans une brève présentation qui procède ici d'une simple intention apéritive.

On trouvera par exemple des scènes explicites de nudité, ainsi celle du contrôle de sûreté en aéroport [Figure 1].



Figure 1 : Miguel BRIEVA, *Bienvenido al mundo*, *Enciclopedia Universal Clismón*, Barcelona, Reservoir Books, 2013 [2007], p. 115.

Cette représentation pousse à l'excès la logique du tout sécuritaire dans les aéroports. Un seuil dans la représentation hypertrophiée du phénomène est ici franchi. C'est donc munis d'instruments *ad hoc*, des « défibrillateurs de cavités corporelles », que les agents procèdent aux fouilles et palpations de rigueur. Capuche sur la tête, carte d'identité collée sur le torse, mains attachées dans le dos et entièrement nus, les voyageurs – qui n'en sont plus d'ailleurs nominalement (réduits à l'état de quasi-bétail, ils sont désormais appelés génériquement « sospechosos ») – ces voyageurs donc, expriment leur soulagement et leur satisfaction d'asservis : « *¡Estupendo, sr. Agente! ¡Qué seguro va uno viajando así!* ». Dépouillés de toute dignité, ces passagers consentent gaiement à restreindre leurs libertés individuelles au nom d'une idéologie

sécuritaire. Ce que dénonce Miguel Brieva, c'est cette nuit sécuritaire et autoritaire qui s'est posée sur nos sociétés modernes. La force affectante de ce dessin invite ici immanquablement à un sursaut d'indignation.

Poursuivant notre liste des représentations qui consentent de franches licences concernant la bienséance, on trouvera aussi des scènes à caractère sexuel, notamment avec des mineurs et leurs ours en peluche[13]. Des scènes ici suggérées mais qui n'en sont pas moins des séquences de pure dépravation. On y voit cet ours, visiblement impressionné par les performances de la petite fille : « *Para tener tres años y medio no te mueves mal, nena* », finit-il par admettre en fumant sa cigarette. Dans la même catégorie, on peut aussi nommer le dessin « *La pornografía es libertad, igualdad y amor* »[14] : une scène plus explicite mais encore censurée de quelques *smileys* opportuns. Une tirade amoureuse particulièrement inspirée sert ici de contrepoint aux chaînes et aux violences infligées.

On relèvera aussi des scènes d'incitation à la violence. Ainsi, cette vignette [Figure 2] qui reprend les codes du discours publicitaire pour nous vendre un produit amincissant assurément infaillible : le suicide. « *Y ahora… ¡Mátese!* » nous propose la publicité. D'incroyables facilités de paiement sont d'ailleurs proposées : « *Mátese ahora y pague en 12 meses* ». Il s'agit d'une technique qui permet en effet de perdre tout son poids d'un seul coup d'un seul. Évidemment, on comprend qu'avec cette technique proprement miraculeuse quelques effets secondaires seront sans doute à déplorer. Ce désir thanatophile à usage marchand atteint ici son paroxysme. Absurde donc mais imparable.

[13] Miguel BRIEVA, *Bienvenido al mundo: Enciclopedia Universal Clismón*, Barcelona, Reservoir Books, 2007, p. 93.
[14] M. BRIEVA, *Dinero, op. cit.*, s.p.



Figure 2 : Miguel BRIEVA, *Dinero*, Barcelona, Mondadori, 2008, s.p.

Bombes autour de la ceinture, doigt sur le détonateur, ce couple réactualise le thème de l'art de mourir mais ici au service de la lutte contre la cellulite. Les regards des personnages sont glacés et glaçants. Au commencement était la bêtise, semble donc nous dire Miguel Brieva. D'une part, l'infini cynisme de ceux qui sont prêts à tout pour un coup juteux et d'autre part, l'infinie bêtise de ceux qui sont prêts à tout pour y croire.



Figure 3 : Miguel BRIEVA, *Dinero*, Barcelona, Mondadori, 2008, s.p.

On trouvera aussi, dans un registre plus grinçant, des dessins d'une grande violence symbolique. Dans une autre vignette [figure 3] on peut lire : « *Este plato típico se llama los derechos humanos del hombre, ¿le suena?* ». La métaphore est cinglante : les droits de l'homme sont enfournés, presque carbonisés et destinés à être consommés dans un geste anthropophage lourd de sens. On rit jaune… ou on ne rit plus du tout d'ailleurs.

Suivant ses propres acceptions et acceptations de l'humour, le lecteur passe ainsi du rire franc au rire jaune. Et d'aucuns pourraient considérer qu'il va parfois trop loin. Le rire est sans doute nécessaire pour ne pas succomber au désarroi. L'humour grinçant n'est pas seulement une soupape, comme on a coutume de le dire, il est aussi le lieu de la réflexion. Il y a là une forme d'irrévérence et d'outrance qui fonctionne sur le mode de la mise à distance et qui invite au questionnement. Dans l'analyse de son œuvre, on pourra mettre au jour quelques formes et gestes de cette approche graphique qui montre l'envers de nos bonheurs marchands.

Loquacitas graphique

Une esthétique de l'excès se fait jour d'abord dans les effets de saturation. Il n'est que de voir certaines de ses illustrations que l'on pourrait presque qualifier de « baroques » tant l'écheveau de scènes est complexe et la minutie des détails scrupuleuse. C'est le livre-compilation *Memorias de la tierra*[15] qui est le plus représentatif de cette hypertrophie visuelle. Dans cet ouvrage, la vision naïve et candide d'un extraterrestre (sans doute le Persan des temps modernes) permet le décentrement nécessaire. Cette lucidité par inadvertance est le propre du passage par l'autre, ce que Todorov a identifié comme « le privilège épistémologique d'être des étrangers »[16]. « *A lo que me costó entender fue a los humanos* » nous dit l'extraterrestre[17] et son récit invite ensuite à contempler l'absurdité non pas du monde mais bien de notre rapport au monde.

[15] Miguel BRIEVA, *Memorias de la tierra*, Barcelona, Reservoir Books, Random House Mondadori, 2012.
[16] Tzvetan TODOROV, *Nous et les autres*, Paris, Editions du Seuil, 2013, p. 390.
[17] M. BRIEVA, *Memorias de la tierra*, *op. cit.*, p. 7.

Certaines planches du livre qui jouent à l'extrême sur la fragmentation et la multiplication de micro-scénettes demandent ainsi à marquer une pause pour une lecture méticuleuse et attentive. Un grand nombre de ces dessins fourmillent de détails comme celui [Figure 4] qui décline différentes acceptions personnelles du mot « publicité ». Sur le plan esthétique, certains analystes ont vu dans cette propension à l'*horror vacui*, le trait d'un « *F. Ibáñez mucho más ácido y con toque retro* »[18].



Figure 4 : Miguel BRIEVA, *Memorias de la tierra*,
Barcelona, Reservoir Books, Random House Mondadori, 2012, p. 79.

Devant tant de détails, le premier réflexe est peut-être celui de prendre un peu de distance. Car, si l'accident du simple détail appelle et pousse le spectateur à se

[18] Miguel Brieva commente cette comparaison et sa propension à l'*horror vacui* en disant le plaisir éprouvé, cette fois en tant que lecteur / spectateur, du regard répété et scrutateur : « *[…] me llama el trabajo detallista de dibujantes como Winsor McCay, Moebius, Bourgeon o Crumb, y por todas las horas de disfrute que he tenido mirando y remirando sus páginas, tiendo a seguir en la medida de mis posibilidades este tipo de trazo. El* horror vacui *de Ibáñez seguro que habrá tenido también algo que ver. Por otra parte, en Andalucía hay un dicho que me encanta: "a mal cristo, mucha sangre". Eso muy bien podría pasarme a mí, ¿no?* », Mario BRAVO, « La estética vintage se ha convertido en una forma más de nostalgia », *Diagonalperiodico.net*, 09 janvier 2013, consulté le 2 novembre 2016, https://www.diagonalperiodico.net/culturas/la-estetica-vintage-se-ha-convertido-forma-mas-nostalgia.html

rapprocher[19], l'hypertrophie de détails, quant à elle, invite assurément à ce premier mouvement de recul... pour mieux plonger, pour mieux s'immerger, par après, dans ce réseau d'éléments enchevêtrés. Et si, comme le dit Daniel Arasse, le détail « intervient comme un moment fulgurant qui provoque un suspens du regard »[20], alors nous voilà suspendus pour un bon moment.

La prose publicitaire est un parfait exemple de la rhétorique du « trop », du débordement et du superlatif. Le romancier Jean-Louis Fournier, reprend, entre malice et accablement, l'écœurement des « trop » du monde moderne, notamment dans la publicité :

> Toutes les publicités veulent me convaincre, tous les adjectifs sont au superlatif. Les adverbes de quantité sont en quantité. Il y a de plus en plus de *plus*, et en plus, il y a les *super*, les *extra*, les *hyper*, le *premium*, le *maximum*, l'*excellium*. […] Mon cerveau est sur lavage. Mon cerveau est sur essorage[21].

Cette idée du « trop » rejoint d'ailleurs peut-être aussi l'idée de profondeur développée par Roland Barthes dans ses mythologies. Dans sa « petite psychanalyse publicitaire »[22] des produits de beauté, il insistait ainsi sur cette volonté manifeste de dépasser, d'aller au-delà des limites, dans les zones « cryptuaires » de nos corps.

Mais à l'image de cette machine inventée par Brieva, le *Baby Stimulathor*[23] – un tapis d'éveil pour bébé fonctionnant par stimuli acoustiques, tactiles, olfactifs, électriques pour développer les performances psychomotrices des plus petits – c'est sans doute le monde dans lequel nous vivons qui nous contraint à l'*horror vacui* existentiel, au désir du mouvement perpétuel, à la gesticulation effrénée. Cette

[19] « [Le détail] Marque intime d'une action dans le tableau, faisant de lui-même signe à celui qui regarde et l'appelant à s'approcher, il disloque à son profit le dispositif de la représentation [et] peut alors se présenter comme un 'comble' de peinture », Daniel ARASSE, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 14.
[20] Daniel ARASSE, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, *op. cit.*, p. 244.
[21] Jean-Louis FOURNIER, *Trop*, Paris, La Différence, 2014, p. 12.
[22] Roland BARTHES, « Publicité de la profondeur », *Mythologies* [1957], Paris, Seuil, 2014, p. 90.
[23] M. BRIEVA, *El otro mundo*, *op. cit.*, s. p.

esthétique du « trop » semble répondre à l'hubris de la période présente : l'hubris expansionniste, la déraison, notre disposition au gavage[24].

Les excès du monde moderne : de l'argent à l'apothéose du bonheur

Ces hyperboles graphiques, qui relèvent souvent de la caricature, sont donc le reflet du « trop » des dynamiques de l'époque dans laquelle nous vivons, celles de la compulsion d'accumulation, celles des fonds pulsionnels de thésaurisation. Le trop-plein visuel dit ici véritablement la boulimie de l'avoir. Or c'est l'argent, son obtention du moins, qui permet la satisfaction des désirs marchands, la poursuite de biens matériels à entasser. L'argent, c'est donc par essence le désir *princeps* et cardinal. *Dinero* est ainsi le titre du premier album de Miguel Brieva [Figure 5]. Il s'agit d'une compilation des différents numéros de la revue de même titre *Dinero, Revista de Poética Financiera e Intercambio Espiritual*, auto-éditée entre 2001 et 2005. Le titre *Dinero* imprimé en de puissantes lettres capitales sur la couverture est exposé comme un totem, une divinité devenue objet de culte et de vénération. Le piédestal qui supporte cet emblème se compose d'une sainte trinité familiale : le père, la fille et la mère unis dans une seule et indivisible nature éternelle, l'être consommateur, l'*homo consumens*[25]. « *Compre* », « *Nuevo* », « *Oferta* » peut-on lire dans les craquements d'une tectonique des plaques d'une intensité inédite. Aux regards béatement émerveillés des parents, répond l'air circonspect et moyennement rassuré de la progéniture dans un renversement de la délicieuse innocence qui est traditionnellement l'apanage de l'enfant. Le béat, conformément à son étymologie, est celui qui est « heureux par un bonheur céleste ». C'est ici le cas à bien des égards car voilà des parents qui, placés dans les cieux, contemplent bienheureux un monde explosant littéralement de sa boulimie marchande. Dans cet album, nombreuses sont les vignettes qui exposent cette aliénation du désir aux marchandises, aux choses offertes contre monnaie.

[24] Pour une analyse des processus de démesure à l'œuvre dans la période de modernité capitaliste : Dany-Robert DUFOUR, *Pléonexie : « Vouloir posséder toujours plus »*, Lormont, Le bord de l'eau, 2015.
[25] *Homo consumens* qui, à en juger par la déflagration imminente ici représentée, sera à n'en point douter le point final de la chaîne de l'évolution de l'espèce.

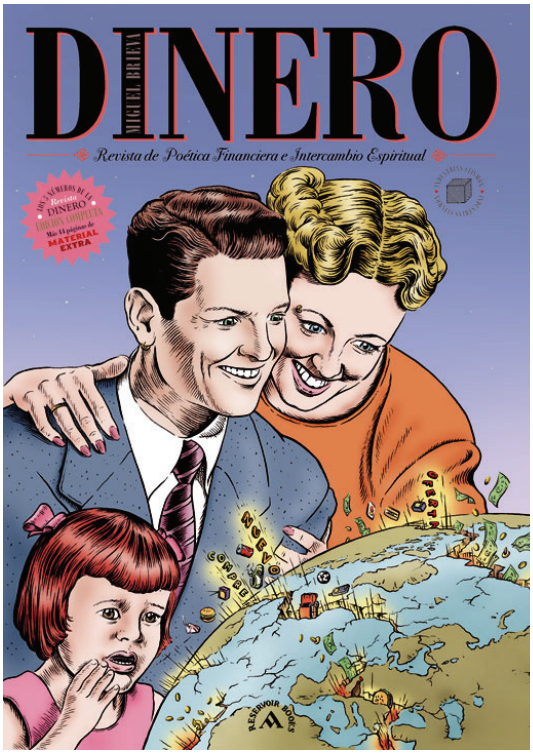


Figure 5 : Miguel BRIEVA, *Dinero*, Barcelona, Mondadori, 2008, couverture.

La télévision apparaît comme un des principaux vecteurs de l'intoxication publicitaire. Elle n'échappe donc pas au regard critique de Miguel Brieva. Le dessinateur prend d'ailleurs un malin plaisir à l'orthographier avec un « c » : « *Televición* », car elle est la mère de tous les vices. Or la télévision, c'est justement ce que l'écrivain Bernard Noël définit comme ce « trop plein qui fait le vide »[26]. Le gavage télévisuel apparaît alors au service du gavage publicitaire qui impose son rythme effréné et « occupe »[27] nos esprits. L'« infraculture » audiovisuelle imposée, le bonheur à portée de télécommande sont ainsi souvent moqués dans les dessins de Miguel Brieva.

Les bienheureux de l'aliénation marchande, chariots remplis à craquer, sont joyeux tels des canassons retrouvant le chemin de l'écurie. Car il faut être immensément, outrageusement heureux, heureux plus que de raison. À l'image de l'illustration de couverture de *Dinero*, des sourires satisfaits illuminent de

[26] Bernard NOËL, *Le cerveau disponible*, Saint-Georges-D'oléron, Editions libertaires, 2015, p. 11.
[27] Bernard Noël parle d'ailleurs d'occupation au sens militaire du terme et n'hésite pas à qualifier de totalitaire la réalité imposée par la télévision : « Une réalité totalitaire qui ne laisse pas la moindre marge à l'imagination ni, bien entendu, à l'intervention, sauf à couper court », B. NOËL, *Le cerveau disponible*, *op. cit.*, p. 21.

nombreuses pages de l'album : des enfants et leurs parents riant à s'en décrocher la mâchoire sur des plages d'immondices et de détritus, des couples comblés par le nouvel achat de la voiture rouge, des hommes d'affaires, personnages aux bonnes joues et mines réjouies, qui font risette, ou encore des amies affalées sur leurs transats étalant leur ravissement exalté... Ils sont tous, exagérément heureux, adeptes conquis du « Sonreímetro »[28] qui vous évite la fastidieuse corvée d'être véritablement heureux et vous promet l'hilarité à coups de tenailles, de leviers et de poulies[29]. Miguel Brieva met au jour ici les réquisits de la machine néolibérale : le rechapage de nos émotions et de notre intimité. Nous sommes donc impérieusement requis d'être heureux.

Anatomie de l'*homo consumens*

Le sourire au forceps est un concept développé dans le support publicitaire qui véhicule avec entêtement le discours du bonheur affiché. Miguel Brieva puise dans ce corpus publicitaire pour mettre à nu les contradictions, les aberrations du bonheur consumériste. On trouvera dans l'album *Obras incompletas*, publié sous le pseudonyme de Marcz Doplacié, une analyse de l'évolution de ces sourires dans les supports publicitaires des années 20 aux années 2000[30]. Mais c'est dans l'esthétique publicitaire des années cinquante et soixante qu'il plonge plus volontiers pour faire ses prélèvements. Son *modus operandi* est la manipulation des images : ciseaux en mains, il découpe, colle et reconstruit. C'est là un des principaux ressorts de l'album. Étrange impression d'ailleurs que la couverture qui reprend l'image de l'écorché : muscles, tendons, vaisseaux sanguins apparents… En anatomiste, Miguel Brieva imprime en couverture cette image qui dévoile la fabrique du corps et travaille dans l'ouvrage à découvrir et révéler l'avers et le revers de ses contemporains. Loin de la représentation religieuse du sort du martyr, l'image de l'écorché incarne le discours de la science : il est question de disséquer, de mettre au jour et d'observer. Ouvrage

[28] M. BRIEVA, *Dinero*, *op. cit*., s. p.
[29] Il existe une version enfant de ce « Sonreímetro » que l'on découvre dans une affiche au détour d'une rue dans l'album pour enfants de Miguel Brieva et Silvia Nanclares (*Al final*, Madrid, Kókinos, 2014, s.p.).
[30] Marcz DOPLACIÉ (Miguel BRIEVA), *Obras incompletas*, *op. cit.*, 2012, s. p.

inclassable entre poésie graphique, publi-poésie, collage et aphorismes, « *chistencialismo* »[31] fulgurant, *Obras incompletas* est un objet insolite qui puise dans l'imagination, le rêve, l'absurde, la dérision et l'audace. L'acte de subversion y est fondateur.

Miguel Brieva procède d'abord par détournement simple : une image sur laquelle on ajoute de nouveaux éléments et où la légende associée vient renforcer le détournement. Cela relève parfois du simple jeu. Par exemple [Figure 6], en ajoutant des dollars volant au vent, le mendiant déguenillé devient généreux donateur courant derrière le coche et offrant quelques billets à ces *gentlemen* en haut-de-forme qui détournent pudiquement le regard comme gênés par tant d'insistance et de bonté.



Figure 6 : Marcz DOPLACIÉ (Miguel Brieva), *Obras incompletas*, Belleza Infinita, 2012, s. p.

La légende : « *Pero cojan, cojan ustedes… sin miedo… ¡que hay para todos!* » vient fixer ce renversement de situation qui ne manque pas de faire sourire. Le poème associé intitulé « *Mi credo* », égrène quelques sigles de grandes firmes et autres banques et conclue parodiquement « *por las siglas de las siglas. Amén* »[32]. Le corpus de ponction

[31] Il s'agit là d'un néologisme présent dans l'ouvrage : « *Mi filosofía es el chistencialismo* », M. DOPLACIÉ (Miguel BRIEVA), *ibid*., s. p.
[32] *Ibid*, s. p.

est majoritairement celui des années cinquante et soixante, les bienheureuses décennies d'une consommation débridée, mais pour la sobriété et le bon goût, il faudra repasser. Dans la série Manneken Piss, on relèvera ainsi les truculents briquets et fontaines à boisson, rustiques et vulgaires à souhait.

Il y a un niveau supplémentaire de détournement et on se laisserait ici aussi volontiers tenter par l'imprudence d'une expression, elle aussi détournée, pour nommer « publi-philosophie » ces productions hybrides. On se rapproche de ce que l'on appelle le *subvertising*, mot-valise formé par les mots anglais *subversion* et *advertising*. Sorte de subversion, de sabotage ou de piraterie du langage publicitaire par détournement de mots et d'images. On trouve par exemple un cas de substitution de mots dans une publicité pour un stylo électrique d'épilation : « *radical* » devient « *racional* » et « *vello* » devient « *yo* ». Dans le détournement, on nous vante ainsi : « *Un método racional para acabar de una vez y para siempre con el yo superfluo* ». Magie des avancées technologiques donc, voilà un stylo qui élime définitivement ce si gênant et disgracieux « moi superflu » qui hante nos consciences. Bien mieux qu'une psychanalyse : l'éradication du « moi » à la racine.

De l'épilation cathartique de soi à la disparition de soi, il n'y a qu'un pas qui est allègrement franchi grâce au « Depispray ». Un vaporisateur épilatoire qui inspire un poème à la gloire de la disparition de soi, « *Oda a la desaparición* »[33]. Le poil et, avec lui, tout l'être est ainsi supprimé à la racine :

Crema para acabar con las arrugas
Pomada que rebaja el abdomen.
Tratamiento anti-edad.
[…] Bisturíes que extirpan y metamorfosean
su aspecto externo
para que usted,
por debajo de todo eso,
pueda, sencillamente…,
…desaparecer.

[33] *Ibid.*, s p.

Ovide, qui n'était pas avare en conseils cosmétiques, invitait déjà à prendre soin de dissimuler les imperfections du corps en incitant les femmes, par exemple, à toujours présenter un corps impeccablement soyeux : « J'ai été sur le point de vous avertir […] que vos jambes ne devaient pas être hérissées de poils »[34]. Mais ici on franchit un cran supplémentaire dans le recours aux artifices : crèmes, onguents, ivoires font place aux rayons laser, bistouris, silicones et autres merveilles de la technologie au service de la dissimulation et du camouflage de soi. Miguel Brieva dit ici son rejet d'un modèle artificialiste à outrance ; l'artifice, l'art de faire, étant devenu l'art de duper et de tromper.

Pour en finir avec ce thème de la « pilo-poésie » ou de la « pilo-philosophie », on pourra citer brièvement le détournement du *cogito* dans une publicité présentant encore ici une injonction à l'adresse des femmes (« *¡Suprima radicalmente el vello superfluo!* »)[35]. Ce détournement, « *Dame pienso, / luego existo* », met en avant nos consentements au gavage publicitaire. Il est ici question d'un être, l'*homo consumens*, qui n'existerait que par et pour la publicité.

Dans *Obras incompletas* de Marcz Doplacié, le détournement, tel qu'il a d'ailleurs pu être théorisé par un Guy Debord dans les années soixante[36], est un des procédés les plus habituels. Il s'agit de mettre à mal et de remettre en question les supports originels, ici ce que l'on appelait naguère la réclame. Les recours graphiques et littéraires, qui travaillent le choc de l'image et du commentaire, sont donc ici fondés majoritairement sur la parodie, le détournement, la caricature.

[34] OVIDE, *L'Art d'aimer*, Paris, Les Belles Lettres, 1960, p. 67. Son *Art d'aimer* et *Les Produits de beauté pour le visage de la femme* regorgent de ces conseils pour réparer les outrages du temps et dompter la nature : « Cependant il est rare qu'une figure soit sans défaut : cachez ces défauts, et, autant que possible, dissimulez vos imperfections physiques. […] Trop mince, habille-toi de vêtements en tissu qui étoffe, qu'un large manteau pende de tes épaules. As-tu le teint pâle ? Porte des vêtements rayés de couleurs éclatantes », *ibid*, p. 69-70.

[35] M. DOPLACIÉ (Miguel BRIEVA), *op. cit.*, s. p.

[36] On se souviendra de l'article fondateur : Guy Debord et Gil Wolman, « Mode d'emploi du détournement », dans Guy DEBORD, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006. Cet article est d'abord paru dans le numéro 8 de la revue *Lèvres Nues* (mai 1956) sous la signature d'Aragon et André Breton.

Les distorsions et la carnavalisation de l'Histoire

Cette même technique du détournement, on la retrouvera dans des visions particulières de l'Histoire : des relectures – de l'ordre d'un révisionnisme humoristique – qui s'attachent justement à emmêler le vrai et le faux.

Dans la rubrique « nazisme et art de vivre », on retiendra sans doute la proposition d'une réécriture des genèses de l'histoire de la seconde guerre mondiale avec un passage par la case « ridiculisation » pour son protagoniste et promoteur[37]. C'est un Hitler pensif et soucieux que l'on retrouve ici [Figure 7]. Sa frêle mèche et sa petite moustache permettent une identification directe. On le voit là mâchouillant son crayon à la recherche de l'inspiration.



Figure 7 : Miguel Brieva, *Bienvenido al mundo*, *Enciclopedia Universal Clismón*, Barcelona, Reservoir Books, 2013 [2007], p. 35.

Cette vignette a l'ambition de nous révéler la véritable histoire du livre *Mein Kampf*, en espagnol *Mi lucha*, qui était en réalité *Milucha*, écrit en un seul mot. Il s'agissait en

[37] M. BRIEVA, *Bienvenido al mundo: Enciclopedia Universal Clismón*, *op. cit.*, p. 35.

effet, à l'origine, d'un roman sur la vie d'une petite chienne abandonnée répondant à ce doux nom de *Milucha* et de ses tristes aventures dans les dédales inhospitaliers de la ville. C'est une lamentable erreur de l'imprimeur (*Samuel, Abraham e hijos* peut-on lire sur l'en-tête du courrier), une fâcheuse bévue donc, qui contraignit le proto-dictateur à réécrire son histoire pour coller au nouveau titre, ce qui l'obligea par là-même à embrasser le destin que l'on connaît. Le détonateur est évidement ici la ridiculisation. Nous avons là le dictateur dans une attitude qu'on ne lui connaît pas, dans son intimité, au cœur du processus de création, concentré, inoffensif, docile presque, à vouloir rendre service à des imprimeurs étourdis. L'effet de contraste entre, d'une part, l'insignifiance du récit larmoyant d'un chiot orphelin et, d'autre part, les horreurs du nazisme est particulièrement marqué et brutal.

Un même tabou est brisé dans l'histoire de l'Espagne contemporaine avec un retour sur le coup d'État de Tejero du « 23 F » en 1981 où l'on apprend qu'en réalité, ce jour-là, la langue du lieutenant-colonel a tout simplement fourché [figure 8]. Ce n'était pas « *Quieto todo el mundo* » mais bien « *Quiero a todo el mundo* » qu'il voulait bien sûr dire. Notons que l'on a ici un Tejero sous acide : la note de la vignette nous apprend qu'il revenait d'Ibiza et qu'il était sous extase lysergique avant de faire son entrée dans l'hémicycle. Tejero déclare son amour au monde mais sans doute trop maladroitement, sans doute trop impudiquement. Affublé de lunettes psychédéliques, pistolet gadget en main et serpentins virevoltants, le lieutenant-colonel est ici le triste personnage d'un acte d'amour manqué. En opérant au travestissement de la photo, Miguel Brieva nous livre une vision carnavalesque de l'histoire. Le carnavalesque a bien sûr pour effet de brouiller les identités mais il a aussi l'avantage de fonctionner comme un révélateur de l'absurde. L'étymologie du mot « psychédélique » nous rappelle d'ailleurs qu'il s'agit de révéler, de rendre visible.

TEJERO, Antonio



Después de una epifanía lisérgica en Ibiza, Tejero decidió comunicarle al mundo su nueva "buena onda". Lamentablemente le falló el lugar, le fallaron los trajes, le fallaron las formas... y una *t* en lugar de la *r*.

Figure 8 : Miguel BRIEVA in *Diccionario ilustrado de la democracia española 1975-2015*, Madrid, ¡Caramba!, 2015, p.177.

En endossant cette nouvelle identité du junkie à l'amour trop effusif, ce Tejero sous psychotropes propose un point de basculement entre la fête attendue et la violence du moment.

Un dernier exemple pourrait permettre l'illustration des représentations d'une histoire sociale et politique : la couverture du roman graphique *Lo que me está pasando: diarios de un joven emperdedor*[38]. Et si, comme le dit la sagesse populaire, le diable est dans les détails, alors voilà bien une couverture exceptionnellement diabolique. Il faut y regarder de près et analyser le déploiement de détails pour comprendre la portée de cette illustration.

Il y a là une rhétorique visuelle de la saturation avec une force qui cherche à déborder la page dans cet agencement de signes entremêlés. Il y a aussi ce paradoxe de la saturation acoustique qui envahit la page. L'illustration, forme muette s'il en est, se fait ici assourdissante : cris du mégaphone, clameurs de la foule, bruit puissant du vent dans les palles de l'hélicoptère, écran de télévision s'égosillant… et au centre,

[38] Miguel BRIEVA, *Lo que me está pasando: diarios de un joven emperdedor*, *op. cit*.

cette pancarte brandie représentant une sorte de masque ectoplasmique vociférant qui rappelle immanquablement *Le Cri* de Munch. Le cri bâillonné de la pancarte est ainsi répercuté dans les quatre coins de la place et de la page. Mais si le cri est présent et largement amplifié, le personnage, lui, ne l'est pas : son visage est dissimulé, soustrait à notre regard, il est anonyme et prend ainsi les traits ondoyants de cette matière informe, spectre d'épouvante.

Cette illustration porte la trace d'une histoire, de plusieurs histoires. Celle bien sûr de ce que l'on a appelé les démocraties des places publiques : c'est ici la *Puerta del Sol* que l'on reconnaît avec les slogans *quincemayistas* qui y fleurirent en 2011. Munis d'une loupe, nous discernerons : « *Si no nos dejáis soñar, no os dejaremos dormir* », « *No nos representan* », « *No hay pan para tanto chorizo* », « *No somos antisistema, es el sistema el que es antinosotros* ». Mais c'est aussi une histoire de la violence d'État et de son appareil de force qui est représentée. De gauche à droite, on identifiera l'évolution de l'Espagne de la matraque (avec la « *carga de los grises* ») à l'Espagne du flash-ball. À gauche, c'est bien sûr un élément de la photo de Manel Armengol, une photo icône de la Transition espagnole, qui est reproduite. À droite, le nouvel « *antidisturbio* » des mondes modernes : mi-homme d'affaires, mi-policier (le bouclier antiémeute arborant le signe du dollar).

Mais sur cette couverture aussi, la réalité est présentée de façon presque carnavalesque. À droite, la statue équestre d'un Carlos III qui apparaît décapité dans une explosion de serpentins roses. On retrouve là quelque chose de ces têtes couronnées d'arabesques présentes chez Ops (pseudonyme de Andrés Rábago, l'un des plus grands dessinateurs satiristes espagnols, qui signe aujourd'hui sous le nom de El Roto). La représentation de Miguel Brieva, entre le lancé de joyeux serpentins et l'explosion des entrailles, fait appel explicitement au symbole de l'éclatement de la monarchie. À gauche, un éléphant rose terrifié qui semble tout droit sorti des délires éthylico-savonneux du personnage de Dumbo des studios Disney, vient brouiller nos références. Le choc de ces deux mondes, celui de l'enfance et celui de l'histoire des violences policières, est proprement déconcertant. Mais derrière ce qui

ressemble à une vision de l'histoire sous psychotropes, c'est bien le travail de mise à mal de l'histoire officielle qui s'opère.

Dans les vignettes de Miguel Brieva, une part du monde est portée à nos yeux en spectacle. Le dessinateur se nourrit du sentiment d'indignation qui est un comburant pour faire sortir de l'ornière. Il s'agit de montrer l'indésirable pour frapper fort les esprits et susciter le désir politique de la conséquence. Ses dessins possèdent en effet une forte puissance d'affection : ils nous font rire, ils remuent, ils choquent, ils nous mettent mal à l'aise, ils froissent nos sensibilités parfois. Le rire est un affect archaïque puissant : « *la letra con risa entra* »[39] rappelle Miguel Brieva dans un nouveau détournement. Mais le rire est sans doute un symptôme inquiétant s'il est la seule arme, s'il est le seul recours. Son dernier album, le roman graphique *Lo que me está pasando*: *diarios de un joven emperdedor* semble d'ailleurs cultiver un pessimisme et un désenchantement qu'on lui connaissait moins.

Le recours à l'outrance, à l'excès cathartique est un véritable parti-pris. Il s'agit de déranger, d'aller au-delà de la norme, du cadre ou du standard, de pousser au maximum les curseurs de l'absurde. Le dessin, ignorant des limites, fait alors voler en éclats le cadre. Littéralement d'ailleurs, dans une des illustrations de *Lo que me está pasando* quand le cadre de la case s'estompe tout au long de la bande jusqu'à disparaître complètement : « *Por último, el marco mismo… que delimita la realidad… desaparece… por completo* »[40]. Un mot d'ordre est ici lancé : *exit*, prendre le large. L'éclatement de la case fait ici imaginer le tout qui reste à conquérir. Les propositions graphiques de Miguel Brieva tentent ainsi d'explorer ces espaces dérangeants et subversifs du « trop » : il n'est plus temps, semble-t-il nous dire, d'être ni mesuré, ni modéré. La pensée tiède a fait son temps. Nombreuses sont les vignettes qui relèvent d'ailleurs de la dystopie : elles s'affirment comme des mises en garde. Mais la réalité va parfois plus vite que les violons et certains de ses dessins ressemblent déjà beaucoup à ce que nous vivons aujourd'hui. L'absurde dystopique nous est presque devenu familier. On l'aura compris, l'outrance ne se trouve pas seulement là où on

[39] Diego CUEVAS, « Miguel Brieva: "El trabajo creativo no debe tener como objetivo el lucro" », *op. cit.*
[40] M. BRIEVA, *Lo que me está pasando: diarios de un joven emperdedor*, *op. cit.*, s. p.

voudrait bien la voir. L'outrance se trouve en effet dans l'injonction impérieuse du bonheur marchand en excès, l'illimité du « toujours plus ». Cette notion d'outrance est à mettre en relation avec celle de l'insoutenable : l'outrance graphique apparaît ici comme un procédé pour dire l'insoutenable que sont le saccage environnemental, la société du spectacle, le harcèlement productiviste, les phénomènes de précarisation etc., autant de sujets traités dans les dessins de Miguel Brieva.

M. SEDEK, « Humor gráfico como una herramienta de denuncia política en la Venezuela contemporánea », Atlante. Revue d'études romanes, n°13, Automne 2020, p. 119-139, ISSN 2426-394X.

Humor gráfico como una herramienta de denuncia política en la Venezuela contemporánea

Magdalena Sędek

Universidad de Silesia en Katowice

Humor gráfico como género discursivo

El término 'humor gráfico' es mayoritariamente utilizado por los investigadores para referirse a una manifestación particular del discurso social que aparece en los medios de comunicación, especialmente en la prensa, y que, mediante la conjugación de códigos verbales y visuales, representa e interpreta un determinado mensaje en tono chistoso. Por lo general, la variedad tipológica que engloba el humor gráfico "[…] permite distinguir tres formatos bien definidos en los que el autor refleja su visión crítica de la realidad: la viñeta única (caricatura o *cartoon*), la tira cómica y la historieta seriada"[1]. Mientras la primera modalidad enumerada la constituye una escena aislada, la tira cómica consiste en una secuencia de tres o cuatro dibujos alineados horizontalmente y, cuando aparece con cierta periodicidad manteniendo algún tipo de unidad de sentido, puede, a su vez, convertirse en historieta seriada.

La viñeta única, objeto del presente estudio, es una representación gráfica,

> […] optativamente acompañada de texto, en la que se representa una situación sobre la que el autor desea transmitir un mensaje con finalidad opinativa y/o de entretenimiento, y en la que el dibujo es un componente o una referencia fundamental[2].

No obstante, en la mayoría de los casos, los humoristas gráficos se sirven de discursos multimodales que articulan elementos icónicos y plásticos (diversos recursos de composición gráfica: encuadre, perspectiva, angulación, color, estilo del trazo, forma

[1] Marta AGÜERO GUERRA, "Análisis semántico-cognitivo del discurso humorístico en el texto multimodal de las viñetas de Forges", *ELUA, Estudios de Lingüística Universidad de Alicante*, n° 27, 2013, p. 8.

[2] Ricardo TEJEIRO SALGUERO y Teodoro LEÓN GROSS, "Las viñetas de prensa como expresión del periodismo de opinión", *Diálogos de la comunicación*, n° 78, 2009, p. 3.

de globos, tipografía de letras, subcódigo gestual y cinético) con lingüísticos (comentarios y/o diálogos en forma de globos, etiquetas, rótulos, pancartas, letreros o títulos). Resulta conveniente subrayar que, tradicionalmente, la producción y reproducción de viñetas estuvieron ligadas a la prensa de calidad, que las colocaba en sus páginas editoriales o secciones de opinión. En la actualidad, las viñetas se han trasformado también en un género periodístico de Internet y han reforzado su propia "[…] intencionalidad comunicativa y expresiva, con la finalidad última de denunciar, criticar, suscitar la reflexión, descargar tensiones y/o divertir"[3]. De hecho, no cabe la menor duda de que las viñetas siguen siendo una poderosa unidad narrativa cuyo contenido se orienta hacia la denuncia y crítica de la realidad político-social del momento. De acuerdo con los objetivos determinados por el tema a tratar y las intenciones del artista gráfico, las viñetas sirven no solo de entretenimiento basado en la creatividad y en el humor que tiende a la sátira e ironía, sino que además funcionan como un mecanismo catártico que favorece una valoración crítica de los hechos. Por ende, en palabras de Elisabeth El Refaie, "[…] las viñetas […] a menudo pretenden ser llamativas y dar que pensar en vez de resultar simplemente humorísticas"[4]. Así, aunque las viñetas se agrupan bajo el apelativo 'humor gráfico', con frecuencia no son demasiado jocosas ni inducen a la carcajada, ya que la clave de este tipo de humorismo reside en la reflexión o en la risa pensativa. Por lo tanto, a diferencia de "[…] los chistes textuales, que pueden ser cómicos, menos cómicos o simplemente disparatados, los discursos gráficos resultan a veces tristes"[5], al ser marcados por el humor con sentido pesimista[6].

Por último, es necesario realzar que el humor gráfico en forma de viñetas no puede ser entendido sin un conocimiento previo. Dada la estrecha vinculación de las viñetas con las circunstancias sociopolíticas de las que emergen, por un lado, y con las

[3] Ana PEDRAZZINI y Nora SCHEUER, "Sobre la relación verbal-visual en el humor gráfico y sus recursos", *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, n° 74, 2019, p. 124.
[4] Elisabeth EL REFAIE, "What makes us laugh? Verbo-visual humour in newspaper cartoons", *in* Eija VENTOLA y Arsenio Jesús MOYA GUIJARRO, eds., *The World Told and the World Shown: Multisemiotic Issues*, Londres, Palgrave, 2009, p. 78 (la traducción es nuestra).
[5] Joanna WILK-RACIĘSKA, "El humor como un instrumento de comunicación no siempre cómico", *Itinerarios*, n° 22, 2015, p. 186.
[6] *Cf.* Ana María VIGARA TAUSTE, "Sobre el chiste, texto lúdico", *Espéculo*, n° 50, 2013, p. 8-28.

peculiaridades de un imaginario cultural dado, por otro, es imprescindible que el lector conozca el contexto informativo en el que se publica la viñeta y posea los conocimientos socioculturales adecuados, presupuestos en ella, a fin de descifrar y comprender la idea expresada por el dibujante. En consecuencia, el discurso humorístico y/o crítico de viñetas suele "[...] tener varios niveles de interpretación, y, en función de los supuestos socioculturales manejados por el lector, la interpretación puede ser más superficial o más profunda"[7].

(Des)codificación del humor gráfico: metáforas e incongruencias

Sin duda alguna, el humor gráfico permite la visualización de los hechos sociopolíticos desde nuevas perspectivas, "[…] utiliza un lenguaje que convierte ideas en imágenes, convoca imaginarios, y forja metáforas gráficas con un afirmado sentido moral y político"[8]. Efectivamente, la metáfora resulta ser un procedimiento recurrente en viñetas, por lo cual estas últimas se convierten en un área comunicativa metafórica por excelencia[9] y, como tal, abundan en metáforas mono- y multimodales, las cuales afloran en el proceso de (des)codificación del mensaje crítico y/o humorístico. Cabe aclarar que en las viñetas exclusivamente visuales o en las que solo contienen una pequeña apoyatura verbal dicho mensaje suele coincidir con una metáfora visual. Es obvio que, con frecuencia, no es posible representar visualmente un significado abstracto sin recurrir a símbolos, metonimias o, precisamente, a metáforas. En las viñetas de carácter multimodal, en cambio, el receptor ha de comprender e interpretar un mensaje metafórico que deriva de la interacción entre elementos lingüísticos (narración verbal) e icónicos, plásticos (narración visual), combinados en una relación de complementariedad. Así pues, la construcción de

[7] Xosé PADILLA GARCÍA y Elisa GIRONZETTI, "Humor e ironía en las viñetas cómicas periodísticas en español e italiano: un estudio pragmático y sociocultural", *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, n° 44, 2012, p. 128.

[8] Frédérique LANGUE, "La caricatura política desde un siglo XXI latinoamericano. Una historia cultural del tiempo presente", *Culture & History Digital Journal*, n° 5, vol. 2, 2016 p. 7.

[9] Véase Joost SCHILPEROORD y Alfons MAES, "Visual metaphoric conceptualization in editorial cartoons", *in* Charles FORCEVILLE y Eduardo URIOS APARISI, eds., *Multimodal Metaphor*, Berlín/Nueva York, Mouton de Gruyter, 2009, p. 215, así como Isabel NEGRO ALOUSQUE, "Pictorial and verbo-pictorial metaphor in Spanish political cartooning", *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, n° 57, 2014, p. 66.

metáforas multimodales es un proceso de fusión sígnica, puesto que son metáforas "[…] en las que la meta, la fuente y/o las características asignables están representadas o sugeridas por al menos dos sistemas de signos (uno de los cuales puede ser el lenguaje) o modos de percepción diferentes"[10].

Aparte de que las viñetas políticas constituyen un modo de metaforización visual, el proceso de su comprensión e interpretación involucra también el concepto de incongruencia como clave explicativa del humor con alcances incisivamente críticos. De hecho, como resalta Xosé Padilla García, "[…] el lector de viñetas debe resolver la incongruencia y llegar a la etapa de resolución. La resolución de la incongruencia está vinculada a la crítica que el artista quiere expresar con su viñeta […]"[11]. En otras palabras, para captar el mensaje transmitido en la viñeta y reaccionar a su comentario crítico de la actualidad, el lector tiene que resolver, parcial o completamente, la incongruencia derivada de una interacción entre dos o más *scripts* incompatibles. El concepto mismo de *script*, es decir, guión, escenario o esquema, se lo define como "[…] una estructura cognitiva que el hablante interioriza y [que] representa el conocimiento que este tiene de una parte del mundo"[12].

Varias han sido las propuestas lingüísticas desarrolladas con el propósito de analizar los mecanismos de comprensión del humor, que se apoyan en la resolución de la incongruencia. Entre ellas, la Teoría General del Humor Verbal de Victor Raskin y Salvatore Attardo[13] ha recibido el mayor reconocimiento, siendo incluso calificada del "[…] modelo que mejor explica el humor […]"[14]. La teoría en cuestión, que emplea seis recursos de conocimiento jerarquizados (oposición de guiones, mecanismo lógico, situación, blanco, estrategia narrativa, lenguaje) para explicar y resolver la incongruencia, ha permitido un análisis idóneo y completo del material

[10] Charles FORCEVILLE, "Metaphor in Pictures and Multimodal Representations", *in* Raymond W. GIBBS Jr., ed., *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 463 (la traducción es nuestra).
[11] Xosé PADILLA GARCÍA, "Cartoons in Spanish press: A pragmatic approach", *in* Leonor RUIZ GURILLO y M. Belén ALVARADO ORTEGA, eds., *Irony and Humor. From Pragmatics to Discourse*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins, 2013, p. 154 (la traducción es nuestra).
[12] X. PADILLA GARCÍA y Elisa GIRONZETTI, *op. cit.*, p. 96.
[13] Cabe precisar que, partiendo del concepto de *script* y de la Teoría de la Incongruencia, Victor Raskin desarrolló en 1985 la Teoría Semántica de Esquemas, la cual fue revisada y completada por Salvatore Attardo y Victor Raskin en 1991 convirtiéndose finalmente en la Teoría General del Humor Verbal.
[14] Leonor RUIZ GURILLO, *La lingüística del humor en español*, Madrid, Arco Libros, 2012, p. 40.

codificado verbalmente, en particular, de chistes. No obstante, algunas investigaciones más recientes han intentado modificar la Teoría General del Humor Verbal y ampliar su aplicabilidad al estudio de otros tipos de textos humorísticos, los chistes gráficos incluidos. Así pues, "[a]unque la Teoría General del Humor Verbal (GTVH) de Attardo y Raskin fue desarrollada para explicar chistes verbales, no hay razón por la cual no se pueda aplicar también al humor de viñetas"[15]. Esta opinión la comparte asimismo Villy Tsakona al constatar que

> […] las herramientas analíticas propuestas por la GTVH […] parecen ser […] útiles y utilizables, y proporcionar un marco teórico flexible que puede servir para el análisis de datos humorísticos que combinan los modos verbal y visual o cuyo humor se basa únicamente en la representación visual[16].

Uno de los enfoques específicos, elaborados con la intención de analizar el humor gráfico, lo constituye la propuesta de Marta Agüero Guerra[17]. Al reconsiderar la etapa de resolución de la incongruencia y unir las herramientas de la Teoría General del Humor Verbal con los parámetros de la semiótica, la autora proporciona un modelo holístico para el análisis de viñetas visuales y verbo-visuales compuesto de los siguientes elementos:

1) Significado saliente. Es un nivel únicamente sensorial, preiconográfico, que consiste en el acceso inicial a una viñeta dada y, por consiguiente, en la identificación a simple vista de los objetos representados.

2) Incongruencia. Un indicio relevante, visual o lingüístico, posibilita el acceso a un significado no saliente, que causa una incongruencia.

3) Resolución de la incongruencia. Cuando el lector se da cuenta de la disonancia entre los elementos visuales y/o verbales de la viñeta, empieza a resolver la

[15] E. EL REFAIE, *op. cit.*, p. 81 (la traducción es nuestra).
[16] Villy TSAKONA, "Language and image interaction in cartoons: Towards a multimodal theory of humor", *Journal of Pragmatics*, n° 41, 2009, p. 1185 (la traducción es nuestra).
[17] Véase M. AGÜERO GUERRA, "Beyond verbal incongruity. A genre-specific model for the interpretation of humor in political cartoons", *in* Leonor RUIZ GURILLO, ed., *Metapragmatics of Humor. Current research trends*, Amsterdam, John Benjamins, 2016, p. 57-77.

incongruencia. Dicho de otra manera, descarta el significado saliente aceptando y siguiendo el escenario interpretativo no saliente.

a. En la primera fase, el receptor recurre a su *grounding box* o conocimiento iconológico que queda activo durante todo el proceso de resolución y abarca el conocimiento de la cultura, el tipo de medio donde se publica una viñeta y su ideología, así como las informaciones acerca del humorista gráfico. Además, el lector se enfoca en dos parámetros adaptados de la Teoría General del Humor Verbal: la situación sociopolítica a la que alude la viñeta y su blanco (objeto de la crítica). No es sorprendente que "[e]l propósito de la viñeta política sea lanzar un ataque contra un blanco concreto, perfilando acciones y/o características específicas de estos blancos y representándolos como políticamente incompetentes y/o moralmente incorrectos"[18].

b. En la segunda fase se presta atención al nivel iconográfico, centrándose así en la composición de la viñeta. Simultáneamente, se identifican los parámetros restantes heredados de la Teoría General del Humor Verbal. Por lo tanto, resulta necesario tomar en consideración la estrategia narrativa utilizada, la cual equivale al tipo de viñeta, y su lenguaje. Asimismo, cabe reparar en la oposición de guiones, dado que el humor gráfico en forma de viñetas tiene que ser compatible, total o parcialmente, con dos guiones diferentes que conviven en el mismo espacio discursivo y se oponen entre sí en una relación antónima: real (actual)/irreal (inactual), normal (previsible)/anormal (inesperado), posible (probable)/imposible (improbable). Dichas oposiciones pueden dividirse en subcategorías binarias más concretas. Finalmente, es preciso determinar el mecanismo lógico, es decir, el modo en que dos escenarios cognitivos se relacionan (analogía, contradicción, ambigüedad, exageración, yuxtaposición, etc.).

4) Mensaje nuevo. Los lectores ponen en primer plano un significado nuevo, logrado gracias al proceso de resolución de la incongruencia que han llevado a cabo. Parece conveniente reiterar que las viñetas "[…] no transmiten información directamente, sino más bien ofrecen al lector una serie de indicaciones o pautas que

[18] Juana Isabel MARÍN ARRESE, "Cognition and Culture in Political Cartoons", *Intercultural Pragmatics*, n° 5, vol. 1, 2008, p. 9 (la traducción es nuestra).

le permiten construir el significado tomando como punto de partida sus conocimientos previos"[19].

5) Efecto emocional. En líneas generales, la resolución de la incongruencia provoca en el receptor un sentimiento de satisfacción que se manifiesta mediante la risa o una sonrisa. No obstante, lo más deseable es que el humor gráfico despierte una actitud reflexiva en los lectores y les incite a compartir o rechazar las críticas expresadas por el dibujante.

Humor gráfico en el contexto venezolano contemporáneo

El humor gráfico especializado en el ámbito político y social forma parte de la idiosincrasia de Venezuela y tiene una larga tradición de contradecir, criticar y burlar a los gobiernos de turno. Como enfatiza Ildemaro Torres,

> [e]l camino recorrido por el humor gráfico venezolano, en casi toda su extensión, ha estado lleno de admirables obras, recogidas en semanarios, revistas, publicaciones ocasionales y alguna vez en libros, como también en la llamada prensa noticiosa, informativa, o de gran circulación, en la que el humor supo conquistar un espacio y allí instalarse bajo la forma de caricaturas, crónicas, poemas o manchetas, si bien topándose en muchos casos con la solemnidad o teniendo como acompañante indeseable el mal de la censura y otros embates represivos[20].

En los últimos años, el humor gráfico ha ido perdiendo su lugar privilegiado en las páginas de la prensa impresa, principalmente a causa de los múltiples intentos de censurar a quienes difieran de la ideología oficial del Estado. En efecto, desde 2014 ya con Nicolás Maduro como líder del socialismo del siglo XXI observamos el declive progresivo de la libertad de expresión, básicamente en referencia a la libre práctica del periodismo independiente. Conforme a las observaciones de Frédérique Langue, asistimos a

[19] X. PADILLA GARCÍA y Elisa GIRONZETTI, *op. cit.*, p. 100.
[20] Ildemaro TORRES, *Historia del humor gráfico en Venezuela*, Lleida, Editorial Milenio, 2003, p. 17.

> […] la multiplicación de los episodios de censura en un siglo XXI latinoamericano adverso a los medios de comunicación no oficialistas y a la libertad de opinión, que se trate de la prensa escrita o del discurso visual promovido por viñetistas que se arriesgaron a pensar y a tipificar el presente[21].

En el caso de Venezuela, por un lado, las dificultades impuestas por la crisis económica y las limitaciones para la obtención del papel prensa implicaron el cese de circulación de periódicos impresos, en especial de aquellos con una tendencia editorial crítica hacia las autoridades (*El Nacional*[22], *El Mundo Economía y Negocios*). El deterioro de la pluralidad informativa en medios impresos se reflejó también en la adquisición de algunos títulos por inversionistas desconocidos y, por consiguiente, en la subordinación de sus líneas editoriales e informativas al servicio del gobierno nacional (*El Universal*, *Últimas Noticias*). Así pues, hoy en día, los venezolanos cuentan con escasos periódicos de circulación nacional que se publican en soporte papel: *El Correo del Orinoco*, *El Diario Vea*, *2001*, *Últimas Noticias*, *El Universal*. Es evidente que todos mantienen una postura prooficialista. Por otro lado,

> [e]s a partir del proceso de cambios que se inicia con la elección del presidente Hugo Chávez y la promulgación de la Constitución Bolivariana […] que observamos cómo los dibujantes de humor gráfico se sectorizan de acuerdo con sus particulares y legítimos puntos de vista políticos […][23].

La división mencionada se intensifica aún más con la llegada de Nicolás Maduro al poder. De hecho, algunos de ellos apoyan incondicionalmente el oficialismo debido a sus convicciones o a causa de someter sus opiniones políticas personales a los dictámenes de los dueños de editoriales en las que trabajan, como es el caso de Iván Lira desde las páginas de *El Correo de Orinoco*. Otros acaban abiertamente autocensurándose y persistiendo en una actitud neutral para evitar represalias por la

[21] F. LANGUE, *op. cit.*, p. 1.
[22] *El Nacional*, famoso por su línea crítica al presidente Maduro, tras la suspensión de la edición impresa en diciembre de 2018 continúa editándose como diario digital. En la sección Opinión se publican las viñetas de Eduardo Sanabria.
[23] Aníbal ORTIZPOZO, "Imaginación política y pensamiento crítico", *Así somos*, n° 14, 2012, p. 21.

creación de contenidos críticos. Finalmente, el tercer grupo de viñetistas ataca frontalmente al gobierno exponiendo denuncias contra sus actos. En consecuencia, los humoristas gráficos más mordaces con las actuales autoridades venezolanas reciben insultos y amenazas, incluso de muerte, tienen problemas con la Fiscalía o pierden sus empleos. Tal fue el famoso caso de Rayma Suprani, a quien se le despidió del periódico *El Universal* en 2014 por haber realizado la viñeta que ilustraba la crisis del sistema de salud en Venezuela y en la que se fusionaba la firma del difunto presidente Hugo Chávez con el electrocardiograma de un fallecido. Las intimidaciones y violaciones a la libertad de expresión de los últimos años han empujado a numerosos dibujantes a abandonar el país para huir de la censura y poder ejercer libremente su profesión. Como puntualiza Rayma Suprani en una de las entrevistas,

> […] el poder no soporta al humor porque es como un espejo. […] Utiliza la inteligencia como una de las herramientas fundamentales y utiliza la creatividad. Son dos vertientes muy fuertes. Obviamente un gobierno totalitario, bruto, cerrado no puede con eso. Por eso le teme, por eso nos persigue, pero seguimos trabajando en pro de que ese espejo esté ahí, de que se pueda seguir manteniendo la disidencia y de que se pueda seguir entendiendo que la vida en democracia es el único fin de la paz de los pueblos[24].

La campaña estatal por limitar la diversidad de los espacios informativos y de opinión en medios impresos, a la que se suma la persecución de los periodistas y dibujantes considerados demasiado críticos con el gobierno, induce a que la denuncia gráfica en forma de viñetas se traslade a Internet. Este último se ha convertido en un lugar de escape donde resulta posible frenar los alcances de la (auto)censura, a pesar de los mecanismos restrictivos emprendidos por el poder estatal que intentan llegar incluso hasta allí (limitaciones en la velocidad de la red, bloqueos de las páginas en línea, ataques cibernéticos). Es indiscutible que

[24] Juan Luis LANDAETA, *Rayma Suprani: sus caricaturas se convirtieron en un presagio*, *ViceVersa Magazine*, 30 de agosto de 2019, https://www.viceversa-mag.com/rayma-suprani-entrevista.

> Internet permite flexibilizar los formatos, hacer un uso multimedia de la comunicación, es plural en los contenidos y en las ideologías, desterritorializa la comunicación, deslocaliza la producción, facilita la interacción y la interconectividad […][25].

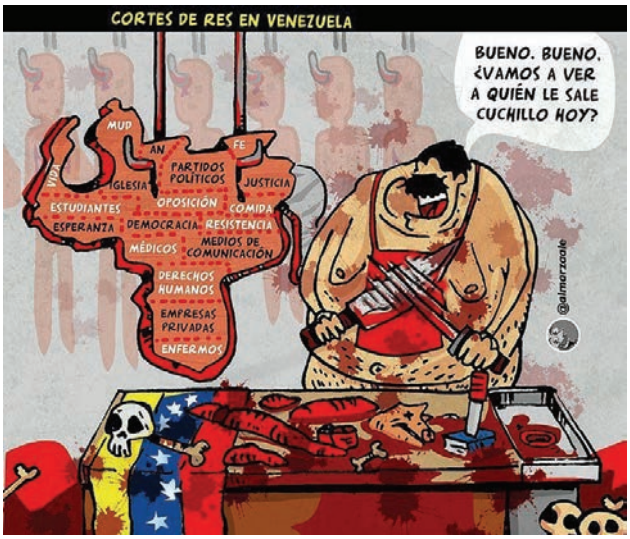
Por lo tanto, el humor gráfico venezolano está proliferando en redes sociales, blogs, foros o páginas de periódicos digitales y sigue manteniéndose no solo vigente, sino también relevante. La situación política, corrupción, represión y violencia, crisis económica, violación a la libertad de expresión son algunos de los puntos que los viñetistas atacan con asiduidad mediante imágenes irónicas y contundentes. Pese a sus diferentes estilos, el ingenio provocador de tales dibujantes como Alexander Almarza, Fernando Pinilla, Eduardo Sanabria o Rayma Suprani hace que sus viñetas se conviertan en el retrato más incisivo de la realidad contemporánea y en el símbolo de resistencia contra el poder.

A continuación, con el objetivo de ejemplificar cómo los principales humoristas gráficos venezolanos han reseñado los acontecimientos sociopolíticos más recientes experimentados por su país, se analizan cuatro viñetas seleccionadas a las que aplicamos el paradigma de comprensión del humor verbo-icónico de Marta Agüero Guerra presentado más arriba.

Actuación política de Nicolás Maduro

La presidencia de Nicolás Maduro, que comenzó en abril de 2013 y continúa hasta el presente, es un periodo de la agudización del conflicto político y de la crisis social, económica y humanitaria en Venezuela. Un sinfín de periodistas, observadores internacionales y ciudadanos señalan a Maduro como máximo responsable del caos en el que se ha sumido el país y de la violencia generalizada que sufren los venezolanos. La viñeta de Alexander Almarza es un excelente ejemplo de ello.

[25] Juan Antonio GARCÍA GALINDO; Natalia MELÉNDEZ MALAVÉ, "Humor y política en el contexto iberoamericano: las posibilidades expresivas de las nuevas tecnologías", *in* Marie-Claude CHAPUT; Manuelle PELOILLE, coords., *Humor y política en el mundo hispánico contemporáneo*, Paris, PILAR, Université Paris X-Nanterre, 2006, p. 154.



1) Significado saliente: La primera señal visual en esta viñeta la constituye una persona que está afilando un cuchillo con chaira para luego cortar un gran trozo de carne que cuelga de un gancho. Además, los restos sanguinolentos en la mesa, así como un delantal manchado con sangre hacen pensar en el trabajo de carnicero. Por tanto, el significado saliente es una escena que tiene lugar en un matadero y evoca la acción de descuartizar las reses muertas.

2) Incongruencia: La escena saliente, sin embargo, empieza a ser incongruente cuando el lector se da cuenta de que la forma del trozo de carne representado se asemeja al territorio de Venezuela. Otro indicio visual relevante e incongruente es la presencia de la bandera venezolana, del cráneo y de los huesos en la mesa del carnicero, así como la colocación de figuras humanas muertas en los ganchos en el fondo del dibujo.

3) Resolución de la incongruencia:

a. La activación de su *grounding box* ayuda al lector a emprender el proceso de resolución de la incongruencia mediante las siguientes informaciones: (1) el autor de la viñeta en cuestión es Alexander Almarza[26]; (2) la viñeta fue publicada en marzo de 2019 en sus cuentas de Instagram y de Twitter; (3) se identifica fácilmente la caricatura de Nicolás Maduro, presidente de la República Bolivariana de Venezuela, como el

[26] Alexander Almarza es un ilustrador, caricaturista y humorista gráfico venezolano que trabajó en la revista *Tal Cual* y en el diario *El Mundo Economía y Negocios* hasta su cierre. En 2012 fue ganador del Premio Pedro León Zapata como humorista gráfico del año.

blanco de la viñeta; (4) parece justificado conectar toda la imagen con el actual contexto venezolano marcado por la alta tensión social y política, en el cual son omnipresentes los actos violentos perpetrados por las fuerzas del orden contra los civiles que reclaman sus derechos.

b. Con miras a resolver la incongruencia, el lector debe pasar al nivel iconográfico. La estrategia narrativa de esta viñeta consiste en una escena pictórica a todo color, complementada por el segundo código semiótico, el lenguaje, que aparece en tres formas diferentes: título con una clara función de anclaje ("Cortes de res en Venezuela"), globo que representa los pensamientos de Maduro ("Bueno. Bueno. ¿Vamos a ver a quién le sale cuchillo hoy?"), letreros que corresponden a varios campos de la vida sociopolítica en Venezuela ("comida", "partidos políticos", "medios de comunicación", "empresas privadas", etc.) o que aluden al Estado de derecho ("justicia", "democracia", "derechos humanos"). Indudablemente, los elementos textuales complementan la imagen y explican toda la escena. Resulta obvio que estamos ante la metáfora MADURO ES CARNICERO y, por consiguiente, LA PRESIDENCIA DE MADURO ES UN MATADERO. Como nos muestra la viñeta, las acciones e intenciones del mencionado Jefe de la nación convierten la Venezuela contemporánea en su víctima sangrienta. En efecto,

> [e]sto se debe a la violación masiva de derechos civiles, políticos, económicos y sociales, que se ha manifestado en la escasez y falta de acceso a alimentos y medicinas, el deterioro de los servicios de salud, así como en la violencia y la represión política del Estado[27].

Resumiendo, la incongruencia se resuelve aquí mediante los mecanismos lógicos de analogía, exageración y contradicción, los cuales operan en la oposición de guiones de tipo: normal/anormal, bien/mal, violencia/no violencia, abuso/no abuso, poder/no poder.

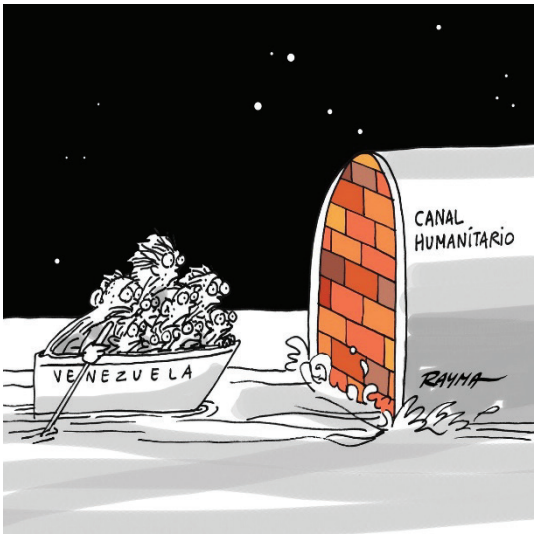
4) Mensaje nuevo: El viñetista retrata el drama que viven a diario los venezolanos y denuncia los actos de atrocidad del presidente Nicolás Maduro hacia sus compatriotas.

[27] *Hambre de justicia. Crímenes de lesa humanidad en Venezuela*, Amnistía Internacional, 30 de agosto de 2019, https://www.amnesty.org/download/Documents/AMR5302222019SPANISH.PDF.

5) Efecto emocional: Después de haber resuelto la incongruencia y haber comprendido el mensaje crítico de la viñeta, es de suponer que sus lectores se indignen por la actuación violenta e impune de las autoridades de Venezuela, así como sientan solidaridad con los ciudadanos de este país.

Crisis humanitaria

Los reportes de varias organizaciones internacionales, incluyendo la ONU o *Human Rights Watch*, señalan que los venezolanos enfrentan una severa escasez de comida, medicamentos e insumos médicos, que cercena considerablemente sus derechos a la alimentación y a la salud. Efectivamente, en muchas zonas del país se multiplican los casos de desnutrición, ante todo la infantil, e incrementan brotes de enfermedades prevenibles y las que se consideraban erradicadas. En consecuencia, una gran parte de la población venezolana necesita asistencia humanitaria. Dicha cuestión queda plasmada también en múltiples viñetas, como en esta de Rayma Suprani.



1) Significado saliente: La imagen representa a un grupo de personas que, en plena noche, navegan por el mar en una barca de remos, intentando cruzar cierto canal que aparece en su trayecto. Por esta razón, el significado saliente es una escena de travesía.

2) Incongruencia: Gracias a los indicios lingüísticos en forma de letreros ("Venezuela", "canal humanitario"), que identifican los elementos dibujados, muy rápidamente el lector se percata de la incongruencia existente. Además, esta resulta

aún reforzada por dos indicios visuales: canal tapiado con un muro de ladrillos y caras confundidas de los navegantes.

3) Resolución de la incongruencia:

a. Durante el proceso de resolución de la incongruencia es indispensable tener presentes las siguientes informaciones: (1) la viñeta fue creada por Rayma Suprani[28]; (2) la autora la publicó en febrero de 2019 en su cuenta de Twitter; (3) la imagen apareció en alusión a la entonces muy mediática cuestión de permitir la entrada de ayuda humanitaria que Estados Unidos y Colombia querían trasladar al territorio venezolano; (4) el gobierno de Maduro se convierte en el blanco de la viñeta, dado que se opuso a abrir un canal humanitario negando asimismo la existencia de la crisis en Venezuela.

b. Atendiendo al nivel iconográfico podemos constatar que la viñeta analizada consiste en una escena con dos relevantes apoyaturas verbales. La importancia dada al muro de ladrillos al resaltarlo por sus tonos anaranjados resulta ser clave en la resolución de la incongruencia. Por lo tanto, parece adecuada la interpretación conforme a la cual los venezolanos, desesperados y sumidos en una emergencia humanitaria, confían en la ayuda del exterior y, metafóricamente, se parecen a migrantes irregulares que emprenden travesías peligrosas en pateras en búsqueda de supervivencia o de mejoramiento de la calidad de vida. La población venezolana, urgida de recibir medicinas y alimentos donados por otros países, en su viaje se topa, sin embargo, con una vía bloqueada por orden del presidente Maduro. Así, Venezuela, UNA EMBARCACIÓN A LA DERIVA, no tiene más remedio que esperar el desbloqueo de la ruta a seguir, es decir, la apertura de canales humanitarios a fin de paliar la grave crisis. En consecuencia, mediante el mecanismo lógico de analogía y la imagen metafórica mencionada, se resuelve la oposición de guiones:

[28] Rayma Suprani es uno de los iconos de la caricatura venezolana. Colaboró con varios periódicos con sede en Caracas y durante 19 años publicó diariamente su humor gráfico en *El Universal*. En 2015 se exilió en Miami. Actualmente publica sus viñetas en redes sociales y da conferencias sobre la defensa de los derechos humanos. Pertenece a la asociación *Cartooning for Peace*. Galardonada con el Premio Pedro León Zapata (2000, 2009), fue también reconocida con el Premio Internacional de la Disidencia Creativa Václav Havel 2019.

previsible/inesperado, verdad/mentira, ayuda/no ayuda, estorbo/no estorbo, esperanza/desesperanza y supervivencia/muerte.

4) Mensaje nuevo: La viñeta analizada expresa aflicción por la crisis humanitaria y por la persistencia de serios obstáculos que afrontan los venezolanos en el acceso a lo más elemental para su subsistencia, como son alimentos y medicinas. Igualmente, es un comentario crítico frente al rechazo de las autoridades de aceptar donaciones, pese la aguda escasez general.

5) Efecto emocional: Resuelta la incongruencia por el lector, puede que la viñeta le infunda, a la vez, rabia frente al bloqueo de la frontera y compasión hacia una población necesitada.

Éxodo de los venezolanos

La crisis migratoria venezolana, que surgió debido a la inseguridad, violencia y falta de alimentos, medicinas y servicios esenciales, es otra consecuencia de la presidencia de Maduro. Conforme a las últimas estimaciones del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados hay más de cuatro millones de personas migrantes y refugiadas de Venezuela en todo el mundo (Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Perú, Costa Rica, México, Ecuador, Estados Unidos, España, entre otros)[29]. Es en este contexto en el que aparece la viñeta de Fernando Pinilla.



[29] *Situación en Venezuela*, ACNUR, 30 de agosto de 2019, https://www.acnur.org/situacion-en-venezuela.html.

1) Significado saliente: La viñeta en cuestión llama la atención del lector a causa de un grupo de personas decaídas con maletas y bolsas que llevan consigo. Por tanto, el significado que emerge a primera vista es una escena de partida o mudanza.

2) Incongruencia: La escena saliente implica cierta incongruencia cuando el lector nota en el segundo plano de la imagen un panel publicitario que le hace pensar en las elecciones presidenciales de 2018. El cartel representaba originalmente el lema de la campaña del Jefe de Estado que pretendía ser reelecto: "Maduro. Juntos todo es posible". Con estas palabras Nicolás Maduro prometía entregar el poder al pueblo y trabajar arduamente por la paz, prosperidad y democracia.

3) Resolución de la incongruencia:

a. La información contextual a la que recurre el lector le permite confirmar lo siguiente: (1) la viñeta es obra de Fernando Pinilla[30]; (2) la publicó en agosto de 2019 en su cuenta de Twitter; (3) la viñeta apareció bajo el título "Sigue el éxodo" como forma de comentario a la actualidad; (4) se puede suponer que el blanco de la imagen lo constituyen las autoridades venezolanas, en particular el presidente Maduro y sus promesas fallidas de alcanzar prosperidad para Venezuela y bienestar para sus ciudadanos.

b. Atendiendo a la composición de la viñeta analizada cabe observar que esta consta de una escena pictórica, complementada por el texto escrito que desempeña la función de anclaje y resuelve la incongruencia. Así pues, podemos deducir que el lema electoral de Maduro, según el cual Venezuela es un país de oportunidades, progreso y entusiasmo, no se corresponde con la situación reflejada en la imagen. Es patente que si Venezuela realmente fuera tal paraíso, la gente no emigraría de él. En realidad, la desestabilización y precariedad experimentadas por los ciudadanos les obligan a buscarse un futuro mejor fuera de la patria. Lo que es más, "[e]l éxodo masivo de […] venezolanos que huyen de la represión y la escasez representa la mayor

[30] Fernando Pinilla es un caricaturista y escritor venezolano, galardonado con el Premio Pedro León Zapata 2014, que ha ilustrado en los diarios *El Nacional* o *Últimas Noticias*. Hoy en día publica sus trabajos en redes sociales, así como en *Diario Las Américas* de Miami y *El Tiempo Latino* de Washington D.C.

crisis migratoria de este tipo en la historia reciente de América Latina"[31]. No obstante, como ironiza el autor de la viñeta, el hecho mencionado no debería sorprender a nadie, ya que "con Maduro todo es posible", incluso el éxodo de sus compatriotas. Es precisamente gracias a la alteración de los elementos lingüísticos en el lema electoral de Maduro (adición de la preposición "con" y tachadura del adjetivo adverbial "juntos") que obtenemos esta interpretación de toda la viñeta. La ironía junto con el mecanismo lógico de contradicción y exageración aclaran la oposición de guiones: previsible/inesperado, realidad/utopía, verdad/mentira y bienestar/malestar.

4) Mensaje nuevo: Mediante la viñeta en cuestión su autor pone de relieve el desajuste entre las esperanzas promovidas por el gobierno y la vida cotidiana de los venezolanos obligados a cruzar la frontera para tener condiciones de vida dignas.

5) Efecto emocional: Según cabe suponer, la satisfacción por haber resuelto la incongruencia lleva aparejada la mezcla de preocupación y lástima ante el masivo flujo migratorio de los venezolanos. Quizá conlleve también el sentimiento de comprensión hacia millones de ciudadanos de Venezuela forzados a emigrar a causa del deterioro progresivo de su situación socioeconómica.

Violación a la libertad de expresión

"Durante más de una década, el gobierno ha ampliado y ejercido en forma abusiva su facultad de regular los medios de comunicación, y ha reducido la cantidad de medios críticos"[32], leemos a propósito de la situación en Venezuela en el Informe Mundial 2018 de la ONG *Human Rights Watch*. De hecho, la censura y las restricciones administrativas están mayoritariamente vinculadas a los medios que cuestionan al gobierno o revelan datos sobre la crisis que atraviesa el país. Son igual de frecuentes los bloqueos de sitios y plataformas web informativos, así como los ataques

[31] *Informe Mundial 2019,* Human Rights Watch, 30 de agosto de 2019, https://www.hrw.org/es/world-report/2019/country-chapters/326042.
[32] *Informe Mundial 2018,* Human Rights Watch, 30 de agosto de 2019, https://www.hrw.org/es/world-report/2018/country-chapters/313312.

informáticos contra medios digitales y cuentas personales en redes sociales. Estas circunstancias las ilustra acertadamente la viñeta de Eduardo Sanabria.



1) Significado saliente: A primera vista la viñeta analizada enfoca la atención del lector en un periodista, representado en el centro de la imagen, que trata de comunicar o difundir cierta información sirviéndose de toda la gama de aparatos: micrófono, cámara de fotos, teléfono móvil. En la mano derecha sostiene una antorcha, símbolo del periodismo libre e independiente.

2) Incongruencia: La escena saliente se vuelve incongruente en el momento en que el lector nota que el periodista, rodeado de alambre de púas, lleva una máscara de gas y un chaleco antibalas. Además, no pasa desapercibida la colocación del periodista en una superficie circular con varias circunferencias concéntricas dibujadas sobre ella.

3) Resolución de la incongruencia:

a. El lector debe activar su *grounding box* para tener en cuenta los siguientes datos durante el proceso de resolución: (1) el dibujante de esta viñeta es Eduardo Sanabria[33] que firma sus trabajos como Edo; (2) la viñeta analizada apareció en septiembre de 2018 en sus cuentas de Facebook y de Instagram; (3) la imagen fue publicada como un comentario sobre la falta de respeto a la libertad de prensa y expresión en Venezuela y como una muestra de apoyo al periodista Isnardo Bravo,

[33] Eduardo Sanabria es un humorista gráfico venezolano y doble ganador del Premio Pedro León Zapata. Sus caricaturas se imprimían en los principales periódicos de Caracas. En la actualidad es el viñetista del diario digital *El Nacional* y, simultáneamente, publica en otros medios electrónicos.

detenido por funcionarios de la Dirección General de Contrainteligencia Militar; (4) parece razonable suponer que el blanco de la viñeta son las autoridades venezolanas y sus acciones contra la veracidad y el pluralismo de los medios.

b. Pasando al nivel iconográfico, el lector constata que la viñeta en cuestión está compuesta por una escena con apoyatura verbal ("Si no haces periodismo rojo te conviertes en blanco") que desempeña una función explicativa y activa el significado no saliente a fin de resolver la incongruencia. La frase mencionada hace referencia a dos colores emblemáticos en el panorama partidista venezolano. El rojo representa el partido al poder, es decir, el Partido Socialista Unido de Venezuela, mientras el color blanco alude a uno de los principales partidos de la oposición, Acción Democrática. Por ende, como lo insinúa la imagen, resulta notorio que las personas que hacen periodismo independiente, combativo o crítico respecto a los gobernantes son percibidas por ellos igual que los representantes del bloque opositor. Además, gracias al juego de palabras con el "blanco" en el cual se halla el periodista, podemos afirmar que la interpretación de la viñeta está construida sobre la metáfora LOS PERIODISTAS INDEPENDIENTES SON EL CENTRO DE LA DIANA SI NO HACEN PERIODISMO OFICIALISTA. Dicho de otro modo, están en la mira de las autoridades y se convierten en el objetivo de sus acciones que se materializan en "[l]imitaciones ilegítimas para realizar la cobertura […], agresiones físicas contra reporteros y trabajadores de prensa, detenciones arbitrarias, retenciones y requisas por el hecho de buscar información […], ataques a sedes de medios de comunicación"[34]. En suma, los mecanismos de comprensión activados aquí (metafórico y lógico de analogía) operan en la oposición de guiones de tipo: normal/anormal, bien/mal, violencia/no violencia, disparo/no disparo, partidario/contrario, libertad/opresión.

4) Mensaje nuevo: La viñeta es una denuncia implacable contra los atentados a la libertad de prensa. Con ella el dibujante subraya que el llamado cuarto poder, es decir, la prensa independiente y crítica, es el objeto de constantes ataques por parte del aparato estatal.

[34] *Informe 2018: Situación del derecho a la libertad de expresión e información en Venezuela*, Espacio Público, 30 de agosto de 2019, http://espaciopublico.ong/informe-2018-situacion-del-derecho-a-la-libertad-de-expresion-html.

5) Efecto emocional: Aparte de provocarle una sonrisa amarga al lector, parece muy probable que la viñeta le inspire indignación por infracciones del derecho a la libertad de expresión e información, que tienen lugar en la Venezuela contemporánea.

Conclusiones

El humor gráfico, vínculo entre el arte y el periodismo, suele ser género de carácter multimodal cuyas intenciones comunicativas son manifestar opiniones contestatarias, denunciar, entretener e ironizar. En consecuencia, la comprensión del texto humorístico-crítico de viñetas depende no sólo del contenido visual, sino también de la relación de complementariedad que dicho contenido guarda con elementos lingüísticos. La interacción entre ambos modos de estructuración del discurso permite codificar y comprender el mensaje. No obstante, la interpretación coherente y satisfactoria de viñetas no es un proceso fácil, dado que involucra muchos factores entrelazados. El lector ha de seguir una serie de fases hasta lograr una resolución final con consecuencias humorísticas (normalmente, la sonrisa). Así pues, en el proceso interpretativo debe recurrir a sus conocimientos lingüísticos y a su habilidad de leer el lenguaje visual de las viñetas que, en la mayoría de los casos, se construye con metáforas visuales y multimodales. Además, el lector tiene que recrear e identificar dos elementos insoslayables de cada viñeta: la situación referida, la cual alude al tema abordado, y la situación ficticia, instaurada por el humorista gráfico. Obviamente, "[e]n esta […] recreación opera una incongruencia, una ruptura de lo previsible [...]. El autor juega con lo insólito, absurdo, ridículo, deformado y/o exagerado, articulando un sentido literal y uno o más sentidos latentes"[35]. Por todas estas razones, como hemos demostrado, los recursos de conocimiento de la Teoría General del Humor Verbal, incorporados en el modelo específico de estudio del humor gráfico, proporcionan una herramienta analítica completa y adaptable a las viñetas mono- y multimodales.

[35] A. PEDRAZZINI y N. SCHEUER, *op. cit.*, p. 125.

A fin de realizar una interpretación fructífera resulta también imprescindible activar la información que nos proporcionan los supuestos socioculturales, es decir, el conocimiento de la realidad política y social actual. En el contexto venezolano tales informaciones son cruciales. El humor gráfico es un gran damnificado de los últimos años de la revolución bolivariana mientras los viñetistas son vituperados, censurados o intimidados y, por consiguiente, forzados a exiliarse. Simultáneamente, las secciones de humor en las páginas de opinión de los diarios venezolanos van languideciendo, hasta desaparecer casi por completo. Los caricaturistas, sin embargo, encuentran un espacio para la expresión libre de su creatividad y para la interpretación de los hechos sociopolíticos del momento. Sus viñetas están presentes en Internet, especialmente en las redes sociales (Twitter, Instagram, Facebook) que permiten desarrollar el pensamiento crítico y romper la censura político-editorial aplicada a la prensa impresa. Concluyendo, el humor gráfico venezolano de hoy sigue siendo testigo de la profunda crisis que vive Venezuela. Tal y como hemos comprobado, las viñetas cuestionan las maniobras del régimen, constituyen una inteligente arma de protesta y un símbolo inequívoco de denuncia política.

G. VILCHES FUENTES, « Viñetas críticas de la Transición: el "Telediario particular" de Ivà en El Papus como comentario político de la actualidad (1975-1982) », Atlante. Revue d'études romanes, n°13, Automne 2020, p. 140-161, ISSN 2426-394X.

Viñetas críticas de la Transición: el "Telediario particular" de Ivà en *El Papus* como comentario político de la actualidad (1975-1982)

Gerardo Vilches Fuentes

Universidad Europea de Madrid

Introducción

El humor gráfico de prensa ha constituido, desde sus orígenes, una importante herramienta de crítica al poder, con "verdadera influencia social y política"[1], que es considerada un género periodístico más y que resulta fundamental para entender ciertos aspectos de las sociedades de masas, ya que, durante el siglo XIX, "el dibujo satírico establece un fructífero vínculo con el periodismo más combativo"[2].

Durante la Transición española a la democracia, periodo que, comúnmente, los historiadores consideran que abarca desde la muerte del dictador Francisco Franco hasta la victoria electoral del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) en 1982[3], tuvo lugar un breve pero intenso *boom* de publicaciones semanales de humor gráfico satírico. Revistas como *Hermano Lobo* (1972-1976), *Por Favor* (1974-1978) y *El Papus* (1973-1986) comenzaron, de forma progresiva, a tratar la actualidad política del país desde un punto de vista irreverente y abiertamente de izquierdas[4], lo que conllevó no pocos problemas con la justicia para sus editores y autores[5]. El caso de *El Papus* es especialmente paradigmático porque su humor ácido, en ocasiones tosco y soez, fue muy popular y encontró arraigo en la sociedad española, de modo que supuso un

[1] Jaume CAPDEVILA, "El humor gráfico", *in* VVAA, *El humor gráfico*, Barcelona, Diminuta Editorial, 2019, p. 5.
[2] *Ibid.*, p. 9.
[3] Julio ARÓSTEGUI, *La Transición (1975-1982)*, Madrid, Acento Editorial, 2000.
[4] Para una contextualización más completa del surgimiento de estas publicaciones y la mayoritaria posición de izquierdas de editores y autores, ver Gerardo VILCHES, *El proceso político de la Transición a través de la prensa satírica (1975-1982)*, tesis doctoral, Madrid, UNED, 2018.
[5] A modo ilustrativo, el dibujante Jordi Amorós "Ja" tuvo que afrontar por motivo de una de sus series en *El Papus*, "Sor Angustias de la Cruz", ochenta procesos judiciales. En Antoni GUIRAL, "Sor Angustias, una monja diferente", *in* JA, *Antología poética de El Papus. Sor Angustias de la Cruz*, Barcelona, ECC, p. 12.

altavoz para algunas de las posiciones más críticas o escépticas con respecto a la Transición. El dibujante Ivà fue no sólo uno de los más apreciados e influyentes autores de todos los que publicaron en esta revista, sino también uno de los que más lejos llevó la crítica política. Es por eso que se considera, a modo de hipótesis, que el análisis de su trabajo aportará matices significativos a los estudios del periodo. Para llevar a cabo dicho análisis, además de las revistas originales donde se publicaron sus viñetas, se ha contado con bibliografía especializada en la Transición y en humor gráfico. Dado que el autor murió prematuramente en un accidente de tráfico en 1993, no es posible acudir a su propio testimonio para valorar sus posiciones e intenciones, pero, en su defecto, se ha recurrido a entrevistar a varios de sus colaboradores estrechos.

La trayectoria profesional de Ivà

Ramón Tosas Fuentes (Manresa, 1944 – Briones, 1993), más conocido por su pseudónimo artístico, Ivà, fue uno de los humoristas gráficos más relevantes e influyentes de la Transición española y de la primera década de la democracia. Estuvo vinculado especialmente a las revistas satíricas publicadas en Barcelona, donde residió gran parte de su vida, aunque también pasó temporadas en Francia, Inglaterra o Venezuela. El pseudónimo se debe a un proyecto de juventud, después descartado, de crear un colectivo de artistas que se llamaría "Intento de Variante Artística", que abreviaría como Ivà para adoptarlo como nombre artístico[6].

Publicó su primer dibujo en *Mata Ratos* y colaboró en el *Diario de Barcelona* y en revistas infantiles y juveniles, pero su primer trabajo de calado fue en *Barrabás* (1972-1977), una revista satírica de temática deportiva fundada por el editor y diseñador José Ilario, pero ideada por Ivà junto con Óscar Nebreda. Esta revista fue el germen y modelo de *El Papus*[7]. El humor que practicaban ambas publicaciones era ácido, poco sofisticado y muy atrevido para la época, tanto en lo sexual como en lo político. Su

[6] S.A., "Ivà", en *Humoristán*, Fundación Gin, fecha de consulta 24/7/2019, http://humoristan.org/es/autores/iva/

[7] Las dos revistas se publicaron en el sello Elf Ediciones, perteneciente al Grupo Godó y, posteriormente, en la editorial Amaika. Xavier Echarri fue director de ambas.

principal inspiración fueron revistas francesas como *Hara-Kiri Hebdo*. *El Papus* fue, sin duda, la revista satírica que mejor supo conectar con la sociedad española de los últimos años del franquismo y la Transición, quizás por su lenguaje directo, su recurrente uso del destape y su crítica transversal a todos los agentes políticos[8]. Ivà, quien ejerció una poderosa influencia en muchos de sus colegas, orientó la mayor parte de su trabajo en este periodo al comentario crítico de actualidad política y social, desde una posición claramente izquierdista y ácrata, desconfiada de la política institucional.

Ivà realizó de manera continuada la sección de dos páginas "Telediario particular", objeto de análisis principal para este artículo, además de turnarse con otro dibujante, Ja, en la historieta que acompañaba al editorial de cada número. Entre 1976 y 1977 colaboró con el autor Carlos Giménez en *El Papus*, en la realización de cómics de contenido político y social, que después serían recopilados en tres álbumes: *España una*, *España grande* y *España libre*.

El autor pasó una temporada residiendo en Londres, mientras seguía colaborando con *El Papus*, pero en noviembre de 1977 — dos meses después de que la redacción sufriera el atentado de un grupo ultraderechista — *El Jueves*, una revista creada por iniciativa de Josep Ilario en abril de ese mismo año, le hizo una potente oferta económica para colaborar en ella[9]. En los pocos meses que Ivà permaneció en esta revista, realizó una sección titulada "La historia sagrada contada a los niños", que es idéntica en intenciones y estructura a su célebre "Telediario particular" — y que, por tanto, también se ha tenido en cuenta para el presente texto. En marzo de 1978, el dibujante recibió una nueva oferta económica de *El Papus* para regresar a su redacción y, además, convertirse en su director artístico[10]. Comenzaba así la etapa de mayor influencia de Ivà en este semanario satírico. La mayoría de autores que

[8] En su mejor momento, la revista llegó a alcanzar una tirada de 236.000 ejemplares. En María IRANZO, "El Papus: una revolución satírica que copó la crítica humorística española de julio de 1975 a marzo de 1976", *Tebeosfera*, n° 12, 2016, Asociación Cultural Tebeosfera, fecha de consulta 24/7/2019, https://www.tebeosfera.com/documentos/el_papus_una_revolucion_satirica_que_copo_la_critica_humoristica_espanola_de_julio_de_1975_a_marzo_de_1976.html#_ftn1

[9] L'AVI, entrevista personal concedida el 17 de octubre de 2016.

[10] El acuerdo incluía un contrato laboral y vacaciones pagadas, algo nada habitual en la época para los colaboradores gráficos. *Ibid.*

tuvieron relación profesional con él en esta época coinciden en valorar su calidad como humorista. Carlos Navarro, gerente de *El Papus*, señala también su influencia ideológica en los dibujantes: "se convirtió en un ideólogo sin serlo"[11]. El dibujante L'Avi, que asumió el cargo de subdirector artístico, a propuesta del propio Ivà, ha explicado que este dirigía las reuniones del consejo de redacción que escogía los contenidos, aunque, en ocasiones, acudía a estas sesiones con ciertas ideas decididas previamente por él[12].

Ivà siguió desempeñando este cargo y colaborando en cada número hasta que, en 1984, la empresa decretó una suspensión de pagos que motivó su renuncia, y la de otros muchos compañeros. Ivà residió un tiempo en Venezuela tras el fin de *El Papus*, revista que sería relanzada, sin sus autores originales, en 1985, para desaparecer definitivamente en 1986. En sus años como colaborador de esta publicación, Ivà tuvo que afrontar numerosos procesos judiciales y administrativos, generalmente resueltos con simples multas económicas que pagaban los editores[13], además de un juicio militar por ofensas al ejército que le valió un arresto domiciliario[14].

En 1987, tras su vuelta a España, Ivà comenzó una nueva etapa en *El Jueves*, revista que se había alejado para entonces un tanto de la crítica política. Quizás por eso, este autor se dedicó a dos series de un humor de tipo social más atemporal, que le depararon un gran éxito: "Makinavaja, el último choriso" e "Historias de la puta mili", ambas adaptadas a formatos audiovisuales. Convertido en uno de los grandes estandartes de la revista, que alternaba con algunas colaboraciones en prensa, falleció en un accidente de tráfico en 1993, cuando tenía cincuenta y dos años.

Estilo gráfico y análisis de discurso

El estilo de Ivà se inspira, principalmente, en el de los colaboradores de la revista francesa *Hara-Kiri Hebdo*, especialmente de Reiser. Frente a la tradición de línea limpia y sintética imperante en el humor gráfico español desde los años treinta,

[11] Carlos NAVARRO, entrevista personal concedida el 1 de marzo de 2017.
[12] L'AVI, entrevista personal concedida el 17 de octubre de 2016.
[13] Carlos NAVARRO, Entrevista personal concedida el 1 de marzo de 2017.
[14] José Luis MARTÍN, Entrevista personal concedida el 18 de octubre de 2016.

representada por Tono, Mihura, López Rubio o Chumy Chúmez, Ivà plantea un dibujo poco depurado, de trazo sucio y figuras abigarradas, sin llegar a la tosquedad de su compañero de generación Ja, pero con la misma despreocupación por el acabado. La teórica Francesca Lladó lo incluye en una corriente que denomina de "funcionalidad espontaneísta" en la que "prevalece la palabra por encima de la imagen" y el dibujo es "un vehículo para la expresión de la idea"[15]. La simplicidad en el trazo y la composición no impedían el desarrollo de un discurso gráfico rico: Ivà recurre a una caricatura que no busca el parecido físico con las personas representadas, sino, más bien, la creación de un código de símbolos reconocibles que tiene que recurrir, forzosamente, a una estrategia de síntesis. Rubén Varillas explica cómo funciona el mecanismo gráfico de la caricatura:

> Cuando observamos una caricatura, inmediatamente "rellenamos" los huecos que esta presenta y decodificamos aquellos rasgos que transforma, para adaptarlos a los esquemas empíricos que hemos obtenido por nuestros conocimientos y experiencia: "construimos" la imagen de una persona, objeto o lugar, a partir de los rasgos incompletos o alterados que observamos. La naturaleza de esa alteración, por otro lado, aporta el factor connotativo que matiza la caricatura en uno u otro sentido[16].

Para que los chistes sean comprensibles y el lector pueda entender las situaciones planteadas en estas viñetas independientes, es preciso recurrir a estereotipos de fuerte arraigo en el sentir popular. La gráfica de Ivà cumple con el requisito establecido por Álvarez Junco para este tipo de humor político: "proporcionan conceptos unívocos, precisos, de fácil y rápida identificación, que pueden establecer un campo lo más familiar posible para su posterior manipulación"[17]. Así, un hombre orondo con gafas de sol y traje representa, en la gráfica de Ivà, a un empresario o

[15] Francesca LLADÓ, *Los cómics de la Transición (el boom del cómic adulto 1975-1984)*, Glénat, Barcelona, 2001, p. 124.
[16] Rubén VARILLAS, *La arquitectura de las viñetas. Texto y discurso en el cómic*, Sevilla, Viaje a Bizancio, 2009, p. 51.
[17] Manuel ÁLVAREZ JUNCO, *El humor gráfico y su mecanismo transgresor*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2016, p. 136.

político y, por metonimia, a todos los poderes fácticos; un hombre famélico vestido con mono y casco de obra, por el contrario, representa a un obrero y, por extensión, a toda la clase trabajadora. En este juego de símbolos, Ivà introduce un recurso asociado al tamaño de los personajes: aquellos representados en mayor talla son ricos y poderosos, mientras que los personajes pequeños son pobres y carecen de poder, de forma que el tamaño representa de un modo visual una dialéctica de opresor-oprimido de raíz marxista. Otros recursos propios del humor gráfico que Ivà empleaba con frecuencia son la ironía, la hipérbole o la oposición entre dos personajes, uno ingenuo y otro cínico, que le permitía exponer su posición escéptica: el personaje ingenuo, con frecuencia, es la voz de la versión oficial, mientras que el cínico revela la supuesta verdad, los motivos interesados por los cuales se toman las decisiones políticas.

En el ámbito del lenguaje textual, Ivà, junto con Ja y Óscar Nebreda, fue responsable de la creación de toda una forma de expresarse que despreciaba las normas ortográficas en aras de una representación fonética del habla del momento[18], con abundante uso de expresiones malsonantes o coloquiales que escuchaban en las calles de los barrios populares de Barcelona[19]. Esta estrategia tuvo mucho éxito entre los lectores, y fue adoptada por autores posteriores. Tubau comparó esta reinvención del lenguaje con la que llevó a cabo Carlos Arniches[20].

"Telediario particular"

La sección que analizaremos, "Telediario particular" y su equivalente idéntico en *El Jueves* entre noviembre de 1977 y marzo de 1978, fechas en las que abandonó temporalmente *El Papus*: "La historia sagrada contada a los niños" consistía en dos páginas con un número variable de viñetas independientes, de diversas formas y tamaños de acuerdo con la naturaleza espontánea del estilo de Ivà , normalmente en torno a ocho y doce unidades. Guarda cierta relación con una sección realizada

[18] En este texto se respetará la manera de escribir del autor, de forma que se reproducirán sus faltas ortográficas, errores de puntuación y grafías no normativas.
[19] Algunos ejemplos: "semo peligroso" por "somos peligrosos"; "que tai hasiendo?" por "¿qué estáis haciendo"; "po fale" por "pues vale".
[20] Iván TUBAU, *El humor gráfico en la prensa del franquismo*, Barcelona, Editorial Mitre, 1987, p. 246.

por Perich en la revista *Por Favor* (1974-1978), "Noticias del 5.º canal", en la que también se comentaban noticias de actualidad, pero con un formato mucho más monótono, consistente en la alocución de un presentador televisivo ficticio, mientras que aquí las escenas son más dinámicas y variadas, al estar protagonizadas por personajes diferentes, anónimos o conocidos. Debido a su éxito, la sección de Ivà fue replicada por otros autores, como Óscar Nebreda, Tom Roca, Oli o Curco, a veces con la intención de cubrir el hueco dejado por Ivà en algún número, o en el mencionado periodo en el que dejó *El Papus* temporalmente. Cada viñeta presentaba un titular de prensa, en ocasiones transcrito por el autor, pero generalmente recortado y pegado a modo de *collage*, sin acreditar la fuente, que daba pie a la situación cómica. Casi siempre, el humor se extraía de una lectura cínica y sarcástica de dicho titular, tras la cual se revelaba el subtexto, lo que, hipotéticamente, quería decir realmente, o bien una explicación crítica del mismo. A menudo, Ivà introducía la denuncia de situaciones que él percibía como injustas: en líneas generales, podríamos decir que el humorista se posicionó siempre junto a los débiles, los reprimidos por el régimen franquista o los poderes fácticos, y los trabajadores, así como, puntualmente, con los colectivos especialmente desfavorecidos. La clase política de todo signo, las fuerzas de seguridad del Estado y los empresarios fueron sus blancos favoritos.

Para realizar esta sección, Ivà contaba con una concesión por parte de *El Papus*. A pesar de que el día habitual de entrega era el jueves, tanto a Ivà como a Ja se les permitía entregar sus colaboraciones el viernes, con el fin de no perder actualidad[21]. Ambos las llevaban directamente a composición e imprenta, lo cual implicaba que no pasaban por ningún tipo de aprobación de gerencia o dirección, que no veían su material hasta que estaba ya impreso, la semana siguiente[22].

[21] Ha de tenerse en cuenta, no obstante, que la revista se publicaba más de una semana después de dicha entrega, por los plazos de imprenta y distribución.
[22] L'AVI, entrevista personal concedida el 17 de octubre de 2016.

Análisis de los contenidos

En todos los años que Ivà desarrolló esta sección, lógicamente, tuvo tiempo de tratar una amplia variedad de temas de actualidad política y social. El progresivo relajamiento de la censura, además, le permitió ir siendo gradualmente más expeditivo, así como mostrar, a partir de 1976, a cada vez más políticos con nombre propio hasta entonces, en la mayoría de los casos encontramos políticos genéricos, inidentificables, que representaban, simplemente, el poder o el régimen. La sección evolucionaba y los intereses de Ivà cambiaban al mismo tiempo que cambiaba la sociedad española; no obstante, en perspectiva, resulta también evidente que el trabajo de autor tuvo unos ejes temáticos más o menos constantes, y su ideario político, además, permanece relativamente coherente durante todos los años en los que realiza la sección. Así, es posible tomar algunos de esos ejes e ilustrarlos a través de ejemplos concretos de diferentes épocas.

Represión de la disidencia, oposición al régimen y amnistía

Desde fechas muy tempranas, Ivà se manifestó, a través de su obra, a favor de la concesión de una amnistía y en contra de la represión de los diferentes movimientos de lucha organizada contra el régimen franquista o sus epígonos, ya fuera la oposición democrática, ilegal hasta la aprobación de la Ley para la reforma política de 4 de enero de 1977, o las diferentes asociaciones y sindicatos que protestaban en las calles. Fue, asimismo, especialmente crítico con la represión policial de la protesta ciudadana, que, durante la Transición, se cobró varias decenas de víctimas mortales y multitud de heridos[23].

Respecto a la resistencia de las instituciones franquistas a reformar el régimen tras la muerte de Franco, para empezar, Ivà muestra su crítica muy pronto. En diciembre de 1975, se hizo eco de unas declaraciones del entonces exministro Manuel Fraga Iribarne a un periódico italiano: "Fraga, contrario a los partidos políticos ya que

[23] Sánchez Soler aporta algunas cifras: entre 1975 y 1978 contabiliza 39 muertos y 482 heridos en manifestaciones, a los que hay que sumar dos muertos y 194 heridos en comisarías de todo el país. En Mariano SÁNCHEZ SOLER, *La Transición sangrienta. Una historia violenta del proceso democrático en España (1975-1983)*, Barcelona, Ediciones Península, 2010, p. 362.

podrían llegar a dominar las instituciones del Estado… 'La vida política debe basarse en las asociaciones políticas'". El dibujo muestra a dos ovejas pastando, resignadas:

> No te preocupes Manolita, que nosotras tenemos asegurado el porvenir…
>
> Sí, pero es tan aburrido eso de decir siempre "beee".
>
> Tú tranquila, que mientras la alfalfa no falte…[24]

Incluso con la llegada a la presidencia de Adolfo Suárez, que sustituía a Arias Navarro con el objetivo de impulsar la reforma política del régimen, mantuvo Ivà su desconfianza con respecto a la posibilidad de legalización de las formaciones de izquierda. Así lo mostraba en una ingeniosa viñeta que interpreta el titular "La izquierda se muestra muy desconfiada con el nuevo gobierno" presentando a dicha izquierda representada por un obrero con boina como un animalillo temeroso al que ofrece un caramelo Suárez, en el centro de la escena, sonriente, seguro de sí mismo y vestido con todos los atributos que Ivà adjudica a las figuras que simbolizan el poder. Uno de sus asesores presentes observa: "tantos años de acoso los a vuelto montaraces, y no hay forma de cogerlos vivos para el zoo"[25].



Fig. 1. IVÀ, "Telediario particular", *El Papus*, n° 114, 24 de julio de 1976, p. 25 [detalle].

En lo que respecta a la concesión de una amnistía, la lectura de las principales revistas de sátira política de la época evidencia que sus colaboradores estaban a favor,

[24] IVÀ, "Telediario particular", *El Papus*, n° 98, 13 de diciembre de 1975, p. 26.
[25] IVÀ, "Telediario particular", *El Papus*, n° 114, 24 de julio de 1976, p. 25.

y el trabajo de Ivà no era una excepción. Aunque las voces más críticas con la Transición en la actualidad a menudo ejemplifican todos sus déficits con aquella amnistía, que impide el procesamiento de cargos franquistas en España[26], se trató de una reivindicación histórica de la izquierda, cuya intensidad se acrecentó tras la muerte de Franco, con un amplio consenso entre todas las fuerzas políticas y sindicales de oposición al régimen[27]. La controversia existía, más bien, ante el alcance limitado de las sucesivas amnistías concedidas por el gobierno de Suárez. En las páginas de la revista *Por Favor*, Manuel Vázquez Montalbán sintetizó el sentir de la izquierda, que aceptaba y deseaba un "borrón y cuenta nueva":

> [S]í a la amnistía, no a la guerra civil, no a una Historia basada en el desquite. Amnistía total. Haya o no haya sangre de por medio. No nos pongamos a contar los litros de sangre por unos y por otros derramados. Hagamos borrón y cuenta nueva, instalemos la democracia y a partir de ahora tengamos en cuenta incluso la sangre de los arañazos. Hay que olvidar, en cambio, la sangre antigua[28].

Ivà realizó un seguimiento de las noticias relacionadas con la amnistía durante los primeros meses de 1976, época en la que resultó un tema especialmente candente. Por ejemplo, en marzo se mostraba escéptico ante el anuncio de que habría amnistía antes de julio, por el hecho de que tal anuncio lo hiciera el ministro de Asuntos Exteriores de entonces, José María Areilza, durante un viaje diplomático a Dublín[29]. En esa viñeta, resulta esencial percatarse de que el protagonista gráfico no es el citado ministro, sino dos presos, que aparecen ataviados con el característico traje de rayas, tras las rejas de una celda. Pero, sobre todo, Ivà se centró en las manifestaciones

[26] "Se amnistiaba desde la misma ley franquista, que así confirmaba su legitimidad hasta el final de su vigencia, y a cambio se exigía la amnesia colectiva respecto a la naturaleza de aquella ley. Era el fruto predecible de pedir amnistía en lugar de la derogación retroactiva del sistema legal que había ejecutado y encarcelado a miles de personas por razones políticas y étnicas". En Joan Ramón RESINA, "El agotamiento del pacto de la Transición: historización y violencia simbólica", *Historia y Grafía*, n° 42, 2014, p. 19.
[27] Santos JULIÁ, *Transición*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018, p. 411-442.
[28] Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, "Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa. Editorial Amnistía", *Por Favor*, n° 109, 2 de agosto de 1976, p. 4.
[29] IVÀ, "Telediario particular", *El Papus*, n° 110, 6 de marzo de 1976, p. 21.

proamnistía y su consecuente represión, con especial atención a la situación de los presos que estaban esperando la ley de amnistía.



Fig. 2. IVÀ, "Telediario particular", *El Papus*, n° 110, 6 de marzo de 1976, p. 21 [detalle].

Incluso tras la concesión de la amnistía parcial de julio del 76, continuaban las protestas y la represión, de las que Ivà se hizo eco reproduciendo el siguiente titular: "Continúan las sanciones contra los participantes en las manifestaciones pro amnistía que se producen en todo el país…" El dibujante acompaña este texto con un dibujo de una cárcel, y un diálogo que tiene lugar entre un preso y un manifestante que le contesta desde la calle, sin que pueda verse a ninguno de ellos, lo que refuerza el carácter colectivo de la reivindicación:

> Oye… No pidáis más amnistía…
> Pues nosotros lo hacíamos para ayudar, oye…
> Sí, pero es que ya no cabemos más…
> Ah bueno[30].

[30] IVÀ, "Telediario particular", *El Papus*, n° 116, 7 de agosto de 1976, p. 24.



Fig. 3. IVÀ, "Telediario particular", *El Papus*, n° 116, 7 de agosto de 1976, p. 24 [detalle].

En el número siguiente de la revista, dedicó su sección íntegramente a la amnistía[31]. Inventó una encuesta sobre el tema con la que habría interrogado a diferentes agentes políticos: "el gobierno", "el búnker", « los *grise*", "la prensa canallesca nacional", "el clero", etcétera. Así, podemos ver satirizadas las diferentes posturas que entonces había con respecto a la amnistía política total: el silencio de Blas Piñar, el inmovilismo del búnker[32], la policía reprimiendo las manifestaciones, la prensa diaria cautelosa, sin opinar abiertamente, la Iglesia contestando algo totalmente diferente de lo que se le pregunta, etcétera.

En números sucesivos, Ivà reflejará los motines en las cárceles, que reivindicaban la amnistía total[33], y denunciará la demora en la aplicación de la amnistía parcial concedida en julio[34], entre otras viñetas críticas con el proceso. Pero será en el año 1977 cuando el autor muestre ciertos puntos divergentes con respecto a la postura

[31] IVÀ, "Telediario particular", *El Papus*, n° 117, 14 de agosto de 1976, p. 24-25.
[32] Término con el que coloquialmente se denominaba al sector más reaccionario e inmovilista del franquismo, los procuradores contrarios a cualquier reforma democrática.
[33] IVÀ, "Telediario particular", *El Papus*, n° 118, 21 de agosto de 1976, p. 24; IVÀ, "Telediario particular", *El Papus*, n° 119, 28 de agosto de 1976, p. 24.
[34] IVÀ, "Telediario particular", *El Papus*, n° 121, 11 de septiembre de 1976, p. 24.

generalizada entre la prensa satírica. Coincide con una época de intensificación de las reivindicaciones y negociaciones entre el gobierno y la oposición democrática, antes de las primeras elecciones democráticas de junio de 1977; Suárez se resistía a otorgar la amnistía total, pero estaba aprobando ciertas medidas de gracia para presos vascos, entre otros, medidas que, de acuerdo con Santos Juliá, solo servían para reforzar la movilización por la amnistía general y mostrar la debilidad del gobierno[35].

En este contexto, tras una reunión de varios miembros de la oposición y Adolfo Suárez, Ivà escogió criticar no la política del presidente con respecto a la amnistía, sino la actitud excesivamente sumisa de la oposición: los dibuja anónimos, complacientes y de pequeño tamaño, diciendo que lo que habían sacado de la reunión era "salir por la tele" y "un puro". También indican: "el presidente ha estao simpatiquísimo, y se ha enfadao muchísimo cuando sa enterao que nos han hecho pasar por la puerta de servicio"[36]. Todo en el lenguaje corporal y las expresiones de los personajes refuerza la posición de inferioridad frente al gobierno y la falta de voluntad que les achaca el dibujante, con una actitud muy crítica hacia los partidos de izquierda que el tiempo recrudecerá más aún.

Como se ha dicho, la cuestión de la amnistía había sido ampliamente tratada por muchos dibujantes y columnistas de las diferentes revistas satíricas, pero sus críticas siempre se habían centrado en el carácter parcial de las primeras tentativas, en la demora de las medidas al respecto o en el hecho de que persistían en el código penal los delitos que motivaban la existencia de presos políticos. Ya hemos visto que Ivà había adoptado esas mismas críticas en la mayoría de sus viñetas, e incluso cuando sumaba fuerzas con Carlos Giménez un autor de reconocida militancia de izquierdas escogió centrarse en ellas. En una de sus más celebradas colaboraciones, "Amnistía"[37], denunciaron la ausencia de reformas penales para evitar que los mismos que resultaban amnistiados regresaran a prisión al volver a incurrir en delitos de índole política. En sus tres últimas viñetas, ante la salida de

[35] Santos JULIÁ, "Las dos amnistias de la Transición", *España Siglo XIX,* n° 25 de abril de 2010, fecha de consulta 31/07/2019
http://www.tendencias21.net/espana/Las-dos-amnistias-de-la-transicion_a13.html
[36] IVÀ, "Telediario particular", *El Papus*, n° 141, 29 de enero de 1977, p. 25.
[37] Carlos GIMÉNEZ e IVÁ, «Amnistía», *El Papus*, n° 139, 15 de enero de 1977, p. 12-13.

prisión de varios de ellos, un guardia se queja de lo sucias que han quedado las celdas, a lo que otro responde: "… Ya lo limpiarán ellos mañana cuando les traigamos otra vez".

Por todo ello, resulta muy interesante analizar el único caso en el que Ivà rompió con el consenso en torno a la amnistía por parte de la mayor parte de las fuerzas opositoras al régimen y, por añadidura, la prensa satírica. En una viñeta de noviembre de 1977, dibujó a un preso político de gesto digno al que van a amnistiar, que, ante el juez, que le habla de que se va a hacer justicia, le espeta: "Si brillara la justicia, os tendrían que meter a todos vosotros en el talego"[38]. Con esa frase, Ivà aludía implícitamente al hecho de que, a pesar de apoyar la amnistía, entendía que no era justa la impunidad que implicaba para los cargos del régimen. Es el único ejemplo que este autor ha podido localizar en las más importantes publicaciones satíricas del periodo en el que se critica el hecho de que la amnistía total implicaba no solo la liberación de los presos políticos antifranquistas, sino también la imposibilidad de juzgar a cualquier agente del régimen franquista por los crímenes que hubiera podido cometer.

El desencanto

El desencanto es un fenómeno de opinión pública en un periodo de la Transición española de difícil acotación temporal, pero que, al menos en el debate público y los medios de comunicación, tuvo su apogeo entre la aprobación de la Constitución en diciembre de 1978 y el intento de golpe de estado de 1981[39]. Consistió en un desánimo y hartazgo que se manifestó tanto entre la sociedad en su conjunto como entre la militancia de izquierdas, defraudada por la lentitud con la que se llevaban a cabo las reformas y por la imposibilidad de lograr una ruptura más radical con el anterior régimen. Tras la época de la lucha antifranquista, en la que existía un objetivo común que unía a toda la oposición, llegaba otra en la que la normalidad democrática impondría su lógica de pactos y concesiones. La pervivencia de parte del aparato franquista en la nueva democracia, sumada a las renuncias de la izquierda

[38] IVÀ, "Telediario particular", *El Papus*, n° 181, 5 de noviembre de 1977, p. 25.
[39] Javier MUÑOZ SORO, "La Transición de los intelectuales antifranquistas", *Ayer*, n° 81, 2011, p. 47.

especialmente, las del PCE y a los resultados electorales, que mostraban que la mayor parte de la población no apoyaba reformas radicales o rupturistas, acentuaron la sensación de desencanto de una izquierda que pasó de la militancia a la desmovilización. Las revistas satíricas fueron uno de los primeros agentes culturales que manifestaron este desencanto, traducido en un escepticismo hacia la naturaleza democrática del nuevo régimen, así como en críticas, a veces muy duras, a los partidos de izquierda, por sus renuncias y pactos con los partidos emanados del franquismo. Lo sorprendente, en el caso de Ivà, es que sus primeras muestras de escepticismo aparecen en fechas tan tempranas como diciembre de 1975, un momento en el que los partidos de la oposición ni siquiera estaban aún legalizados y en el que la mayor parte de los medios partidarios de la democracia, incluso los semanarios satíricos, apoyaban sus acciones. Ivà dibujó una historieta que retrataba a un líder de izquierda sin identificar, sobornado con un jamón por un funcionario del gobierno, por el que abandonaba a sus compañeros y "la revolución"[40].

La supuesta connivencia entre todas las fuerzas políticas para sacar beneficios económicos y mantener un *statu quo* determinado, para perjuicio de la clase trabajadora, es una idea central en el desencanto, que en el caso de Ivà se manifestaba periódicamente. Un año más tarde del anterior ejemplo analizado, el humorista dibujaba en su sección una viñeta a partir del titular "El Gobierno reitera que solo los partidos legales pueden hacer propaganda en contra" refiriéndose al referéndum para aprobar la reforma política que constituía el primer paso para legalizar a las fuerzas opositoras : mostraba a un ministro indefinido que autoriza a un representante de un partido a hacer "un poco de propaganda en contra", mientras que su secretario o asistente le recuerda que ha quedado esa semana para jugar un partido de tenis con ese mismo representante, lo que da a entender la complicidad entre ambas partes[41]. En un caso similar, pero ya con nombres y apellidos, dibujó, años más tarde, a Suárez y a Carrillo en actitud romántica, repartiéndose el dinero destinado a la campaña electoral[42]. Poco después, a propósito de una posible

[40] IVÀ, S.t., *El Papus*, n° 99, 20 de diciembre de 1975, p. 3.
[41] IVÀ, "Telediario particular", *El Papus*, n° 135, 18 de diciembre de 1976, p. 23.
[42] IVÀ, "Telediario particular", *El Papus*, n° 244, 20 de enero de 1979, p. 8.

campaña para desacreditar a Suárez en los comienzos de la crisis de UCD que, a la postre, concluiría con su dimisión en 1981, la desintegración del partido y la derrota electoral de 1982 frente al PSOE, Ivà ironizaba con el apoyo de PSOE y PCE al presidente, que tendría sus peores enemigos, en realidad, en la derecha. De hecho, incluso dibujó al secretario general del PCE con expresión y rasgos ingenuos e, incluso, infantilizados preocupado por si Suárez era sustituido por alguien más derechista[43].

El citado Santiago Carrillo fue otra de las víctimas predilectas por parte de las revistas satíricas y de Ivà, en especial. Esto se debe a que, tras la legalización del PCE momento hasta el cual, en términos generales, todas las revistas apoyaron al líder del partido, dentro del contexto general de sátira, se llevaron a cabo varias acciones que buscaban tranquilizar a la opinión pública y demostrar que el PCE era una formación con sentido del estado, voluntad democrática y con la que se podía llegar a pactos. "Fue en la práctica un intercambio de legalidad por legitimidad", afirma Andrade Blanco[44]. El 14 de abril de 1977, tras la legalización del PCE, en el pleno del Comité central, se reconoció la unidad de España, la monarquía y la bandera rojigualda. A partir de ese momento, los malos resultados electorales y las sucesivas crisis por las que atravesará el partido acrecentarán las críticas y el desencanto hacia la que fue principal fuerza antifranquista. En concreto, según refiere L'Avi, este habría sido el momento en el que Ivà se desengañaba y descartaba cualquier posibilidad de que el PCE mantuviera una postura beligerante en el nuevo sistema político[45]. Hasta entonces, el dibujante de Manresa había utilizado la figura de Carrillo para hacer chistes, pero casi siempre recurriendo a su costumbre de disfrazarse para esquivar a la policía en sus constantes entradas y salidas del país, y sin afán crítico; más bien al contrario, como una cierta forma de apoyo[46].

[43] IVÀ, "Telediario particular", *El Papus*, n° 284, 27 de octubre de 1979, p. 8.
[44] Juan ANDRADE BLANCO, *El PCE y el PSOE en (la) Transición*, Madrid, Siglo XXI, 2012, p. 86.
[45] "Es cuando Ivá dice: 'este tío es un mangante, este tío es un vividor'". L'AVI, entrevista persona concedida el 17 de octubre de 2016.
[46] En cierta ocasión, llegó a representarlo como un travesti. IVÀ, "Travesti story", *El Papus*, n° 121, 11 de septiembre de 1976, p. 29.

Por cuestiones de espacio, solo es posible seleccionar algunos ejemplos significativos de entre todas las viñetas que Ivà dedicó al PCE y, especialmente, a Carrillo, personaje que, generalmente, era presentado por el dibujante como alguien sin verdaderos ideales, sumiso con la derecha y algo ingenuo, incluso atolondrado e infantilizado, pero también capaz, en ocasiones, de sacrificar a cualquier compañero del partido para mantener su puesto de secretario general.

A propósito de la cancelación de la intervención de Carrillo en los actos conmemorativos por el LX aniversario de la revolución de octubre en Moscú, Ivà dibujó una viñeta en la que el secretario general y Dolores Ibárruri "Pasionaria" mantenían este diálogo que pone en cuestión el papel del primero en la lucha antifranquista:

> Carrillo: Pues en Madrí, el señor Suárez bien que me deja desir lo que quiero.
>
> Pasionaria: Hombre, Santiago, ten en cuenta que aquí son comunistas de verdá, y se avergüenzan de oírte decir chorradas… En el fondo, para ellos no dejas de ser como un hijo… un hijo tonto, pero un hijo…
>
> Carrillo: ¿Pues sabes lo que te digo, Lola…? Que con Franco vivíamos mejor.
>
> Pasionaria: Eso sí, al menos tú, que con el cuento de lo del exilio, vivías en París como Dios sin dar golpe…[47]

Por esas mismas fechas, la política de moderación de Carrillo continuaba, y anunciaba, *motu proprio*, que el PCE renunciaba al leninismo[48]. Ivà volvió a recurrir al recurso del disfraz y representó a Carrillo disfrazado de Groucho Marx afirmando que "no solo los de Alianza Popular van a tener gracia para estas cosas", en alusión a su moderación y a su manera de *disfrazar* su ideología[49]. Este tipo de críticas persistió en "Telediario particular" en años sucesivos, pero se recrudecerían especialmente a

[47] IVÀ, "La historia sagrada contada a los niños", *El Jueves*, n° 25, 11 de noviembre de 1977, p. 6.
[48] Juan ANDRADE BLANCO, "Santiago Carrillo en la Transición: Historia y mito del secretario general del PCE", *Historia del presente*, n° 24, 2014, p. 72.
[49] IVÀ, "La historia sagrada contada a los niños", *El Jueves*, n° 27, 25 de noviembre de 1977, p. 6.

partir de 1981, año en el que sucesivas crisis internas fragmentaron el partido y acabaron por provocar la dimisión de Carrillo. Valga el siguiente ejemplo: a propósito de los enfrentamientos entre el sector eurocomunista, liderado por el propio Carrillo, y otras facciones renovadoras u ortodoxas dentro del partido durante el X Congreso del PCE, Ivà ironizó con la vehemencia de los primeros, a los que retrató haciendo uso de una retórica revolucionaria: "A las armas, camaradas… Vamos a por ellos…". El personaje que no representa a ninguna persona real alza el puño con una hoz; otro hombre le pregunta si al fin se han decidido a asaltar "el palacio de invierno". La respuesta evidencia que, en opinión de Ivà, los eurocomunistas ponían más esfuerzos en acallar las voces críticas que en defender los intereses de la clase obrera: "Lo que vamo e a por esa pandilla chorisos renovadores, que quieren quitarnos el pan y el caviar de nuestros hijos"[50]. A nivel gráfico, resulta significativo que el personaje que aparece representado con la típica boina con la que Ivà simboliza a los obreros sea el que pregunta, mientras que el otro aparece sin ningún atributo reconocible, si bien muestra una actitud proactiva y hace gala de un lenguaje corporal dominante e, incluso, heroico, lo que, lógicamente, refuerza el chiste de la viñeta por contraste con sus verdaderos intereses.

La extrema derecha

Tras la muerte de Franco, los sectores más reaccionarios del régimen no desaparecieron de la vida política y social de España. Antes bien, se organizaron en sus propios partidos políticos, como Fuerza Nueva, liderada por Blas Piñar. Existieron, además, grupúsculos de "incontrolados", como se llamaron en la época: individuos radicalizados organizados en escuadras de escasa cohesión, vinculadas a formaciones como la citada Fuerza Nueva, Batallón Vasco Español o Guerrilleros de Cristo Rey, que realizaban ataques en manifestaciones o perpetraban atentados, mediante un *modus operandi* poco elaborado. Mariano Sánchez Soler ha contabilizado 77 víctimas mortales en acciones de este tipo[51]. La frecuencia con la que los culpables no eran juzgados o condenados, así como la evidencia en muchos de los procesos

[50] IVÀ, "Telediario particular", *El Papus*, n° 377, 8 de agosto de 1981, p. 9.
[51] M. SÁNCHEZ SOLER, *op. cit.*, p. 362.

judiciales de que había miembros de los cuerpos de seguridad del Estado implicados de un modo u otro, fueron argumentos que las revistas satíricas emplearon constantemente para atacar no solo a la extrema derecha, sino también al Gobierno suarista. En concreto, *El Papus* se burló en varias ocasiones de estos grupos[52], lo que le supuso presiones de estos, visitas amenazantes a la redacción y, finamente, un atentado con bomba que mató a Juan Peñalver, portero del edificio, el 20 de septiembre de 1977.

Ivà fue el autor de la primera aparición observada en *El Papus* de la personalidad más destacada de la extrema derecha: Blas Piñar. En fechas tan tempranas como diciembre de 1976, mostró al líder de Fuerza Nueva preparándose para defender la enmienda a la totalidad del proyecto de reforma política vestido de payaso[53]. Una semana más tarde, en la historieta que acompañó el editorial de ese número, Ivà lo imaginó como un extra en una película del pirata Sandokán, por el siguiente motivo: "Desde que se nos acabó el chollo del franquismo, tenemos que agarrarnos a cualquier cosa para poder vivir… / … y como yo ya estaba acostumbrado a hacer el papel de indio, pues…"[54]. Por esas mismas fechas, Ivà incluso se atrevió a dibujar a los ultras como un puñado de muertos vivientes levantándose de sus tumbas, a propósito de su perturbación del funeral de Araulce, presidente de la Diputación Provincial de Guipúzcoa, asesinado en octubre por ETA[55].

Tras el atentado, las burlas y críticas por parte de Ivà hacia la extrema derecha se multiplicaron: muchas de ellas pueden verse en historietas largas que escapan del objeto de estudio de este texto, pero que resultan muy significativas, como es el caso de la que dedicó a los perpetradores del atentado en un cómic especial de apoyo a *El Papus* que se publicó solidariamente en los días siguientes: en esa historieta, Ivà narraba una biografía ficticia de uno de los responsables, y le atribuía, sin atisbo de corrección política, rasgos que sabía que resultarían sumamente ofensivos para los

[52] Por ejemplo, la portada que se mofaba del primer aniversario de la muerte de Franco. *El Papus*, n° 133, 4 de diciembre de 1976.
[53] IVÀ, "Telediario particular", *El Papus*, n° 133, 4 de diciembre de 1976, p. 24.
[54] IVÀ, s.t., *El Papus*, n° 134, 11 de diciembre de 1976, p. 3.
[55] IVÀ, "Telediario particular", *El Papus*, n° 129, 6 de noviembre de 1976, p. 24.

ultras, como resumía el padre del interfecto: "¿Qué va a ser de este hijo mío… Sietemesino, tarado… perverso, sádico y maricón?"[56].

A partir de ese momento, Ivà aludió con frecuencia a la posible connivencia del Gobierno y a la laxitud con la que se saldaban las condenas a ultras, sumándose así a la opinión general de la revista. En una viñeta llegó a ironizar, a propósito de la puesta en libertad de los presuntos autores del atentado contra la librería Alberti por falta de indicios, imaginando al juez mientras condenaba a veinte años y un día "por terrorismo y subversión" a los acusados. El abogado le advierte entonces que son "los del comando Adolfo Hitler", y que los de la ETA tocan luego. Entonces cambia el veredicto: "Uy perdón… ¿En qué estaría yo pensando…? Entonces que recen un padrenuestro, tres avemarías y hagan un acto completo de contrición"[57]. La actitud azorada con la que Ivà representaba al juez contrasta con las expresiones confiadas, tranquilas, de los rudos ultraderechistas de rasgos embrutecidos.

Incluso personalizó en las figuras de Blas Piñar y Martín Villa, ministro de Interior, para ironizar con la posible complicidad del Gobierno: Martín Villa aparecía dando de comer a su perro, que se llama Blas[58]. El titular que se reproduce, "Blas Piñar acusa a la Monarquía y al Gobierno", en contraste con el chiste, deja entrever que las críticas del líder de Fuerza Nueva no son sino parte de una pantomima, y que el Gobierno sería el primer interesado en que las formulara, pues la presión de la extrema derecha podría ser una herramienta para, a su vez, presionar a la oposición con la amenaza de una regresión si forzaban demasiado sus demandas[59].

[56] IVÀ, "La escala de Jacob", *in Los profesionales de la historieta, el humor y la ilustración en solidaridad con El Papus*, Barcelona, 1977, p. 7.
[57] IVÀ, "Telediario particular", *El Papus*, n° 132, 27 de noviembre de 1976, p. 24.
[58] IVÀ, "La historia sagrada contada para los niños", *El Jueves*, n° 40, 24 de febrero de 1978, p. 6.
[59] Sobre la relación entre ultraderecha, fuerzas de seguridad y Gobierno, Casals ha escrito: "Como el gobierno se dirigía hacia una democratización es plausible pensar que sectores de los mismos [de los cuerpos de seguridad] que recelaban de la ruta emprendida o eran involucionistas diesen carta blanca a extremistas para contener o castigar a la oposición. Consideramos que no es lógico pensar que el ejecutivo de Suárez amparase esta violencia, sino que probablemente le superó". En Xavier CASALS, *La Transición española. El voto ignorado de las armas*, Barcelona, Pasado y presente, 2016, pp. 244-245.



Fig. 4. IVÀ, "La historia sagrada contada para los niños", *El Jueves*, n° 40, 24 de febrero de 1978, p. 6 [detalle].

Conclusiones

Los ejemplos analizados son muestra de que el trabajo de Ivà supuso uno de los productos culturales más críticos y arriesgados de la Transición, tanto en su primera fase, desde la muerte de Franco a la celebración de las primeras elecciones, como en la segunda, los años iniciales de la incipiente democracia española. Las revistas satíricas en su conjunto fueron un agente crítico de primer orden en aquellos años, que subrayaron los déficits de la Transición y forzaron siempre los límites de lo representable, como demuestran los numerosos procesos judiciales en los que sus editores y autores se vieron implicados. Su análisis evidencia la artificiosidad de los discursos que simplifican el periodo y apelan a un consenso sin fisuras que nunca existió como tal, ni en las fuerzas políticas ni en la sociedad en su conjunto.

Dentro de ese contexto de crítica, que se alineaba con una ideología de izquierda o, incluso, de extrema izquierda en cuanto que se llegó a negar que la democracia que estaba construyéndose fuera tal , el trabajo de Ivà resulta especialmente expeditivo. Desde una posición escéptica y con una vocación iconoclasta, poco amiga de darse a ilusiones o esperanzas, este dibujante fue uno de los primeros artistas de la Transición en anunciar el desencanto o dudar del compromiso de la izquierda institucional, como hemos visto, pero también uno de los que más decididamente y durante más tiempo denunció la pervivencia de la extrema derecha y las fuerzas políticas emanadas del franquismo. La lectura del trabajo de Ivà en su sección "Telediario particular", con su contraste entre información los titulares de prensa

que reproducía literalmente y opinión introducida mediante las situaciones cómicas de sus dibujos nos recuerda que las críticas a la Transición no son un fenómeno nuevo, sino que, al contrario, ya se producían de manera contemporánea. A través del humor satírico, y siempre con el compromiso de dar su particular y subjetiva versión de los hechos y ridiculizar a todos los políticos sin excepción, Ivà recogió las principales corrientes de opinión críticas de un modo espontáneo, poco meditado y forzosamente cortoplacista.

HUMOR EN LA HISTORIA Y POLÍTICA

F. FIGUEIRA, « Riso, resistência e subversão : a paródia do discurso antipetista pelo The Piauí Herald », Atlante. Revue d'études romanes, n°13, Automne 2020, p. 163-180, ISSN 2426-394X.

Riso, resistência e subversão : a paródia do discurso antipetista pelo *The Piauí Herald*

Filipo Figueira

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

> *Todas essas tolices não fizeram Demócrito chorar, mas rir. Considerava seu riso adequado, pois o estimava como o meio melhor, não apenas para não afundar no desespero, mas também para sinalizar aos abderitas a sua ridícula loucura.*
> Manfred Geier

É sabido que, a partir dos « acontecimentos de junho de 2013 »[1], alterou-se visceralmente a esfera política brasileira. Com o início da derrocada do governo de Dilma Rousseff (o último dos quase 14 anos de governo ininterrupto do Executivo brasileiro pelo Partido dos Trabalhadores — o PT), os movimentos, primeiro difusos e pouco orientados, que tomaram as ruas em 2013, pouco a pouco passaram a ganhar traços ideológicos e discursivos mais claros, construindo uma polarização política que permanece (não inalterada) até os dias atuais, entre os defensores da legitimidade do mandato petista e o antipetismo radical e declarado. A indignação dos manifestantes ganhou também um novo alvo, dessa vez bastante claro : a corrupção, um coringa que resumiria em si todos os outros males da sociedade brasileira. Na disputa estabelecida na «ágora» que foram as ruas das principais cidades do país, o discurso antipetista ganhou cada vez mais espaço, até que, finalmente, em 12 de junho de 2014, a figura do « cidadão de bem » antipetista, conjuntamente ao discurso que o sustentava, estabeleceu-se como discurso dominante na esfera pública brasileira[2], estabelecendo também novos valores políticos.

[1] André SINGER. « Brasil, junho de 2013 : Classes e ideologias cruzadas », *Novos Estudos, Dossiê : Mobilizações, protestos e revoluções*, São Paulo, vol. 97, 2013, p. 23-40.
[2] Celi PINTO, « A trajetória discursiva das manifestações de rua no Brasil (2013-2015) », *Lua Nova*, São Paulo, vol. 1, n. 100, 2017, p.119-155.

Além da divisão um tanto implícita, quase inaudita, entre povo / elite, os « manifestantes vestidos de amarelo » atacavam vividamente a tríade que constituíram como os inimigos que antagonizavam o Brasil : os três elos Dilma-PT-corrupção estabeleciam entre si uma forte cadeia de equivalência[3]. A partir dessa reconfiguração da disputa política brasileira, o discurso antipetista, agora hegemônico, trouxe consigo uma nova divisão social entre os bons e maus sujeitos, ou um novo *nomos*, isto é, a « enunciação e a imposição dos 'bons' princípios de visão e de divisão »[4] de uma sociedade. Em suma, nessas manifestações, que tão logo iriam se tornar as porta-vozes « populares » do processo de deposição da ex-presidenta Dilma Rousseff, em agosto de 2016, dividiam-se os brasileiros entre os « cidadãos de bem » e o « perigo comunista » do PT e seus simpatizantes. O que talvez seja mais sensível é que, mais que uma proposição, o estabelecimento do *nomos* é o que garante a força política da hegemonia de um discurso político : « se o princípio de divisão que eu proponho for reconhecido por todos, se meu *nomos* se tornar o *nomos* universal [...], terei atrás de mim toda a força das pessoas que compartilham minha visão »[5]. No presente artigo, me interessa justamente explorar o riso, a subversão e a derrisão do *nomos* hegemônico proposto (e imposto) pelo discurso antipetista como uma forma de *resistência discursiva* a essa hegemonia, produzindo outros sentidos sobre a realidade brasileira, apagados pelo discurso antipetista.

É imperioso considerar que o riso, dentre muitas outras coisas, é uma arma poderosa[6] contra qualquer tipo de autoridade ; inclusive, quão maior for a força dessa autoridade repressora, maior é a potência desestabilizadora que o riso pode manifestar[7]. Em sociedade democráticas, em que supostamente há uma disputa aberta pelos valores que regerão o Estado e seu povo, a potência subversiva do riso assume um caráter singular : o humor é « capaz de permitir que o povo confronte a

[3] *Ibid.*
[4] Pierre BOURDIEU, « O campo político », *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, vol. 5, n. 1, 2011, p. 203.
[5] *Ibid.*
[6] ARISTÓTELES, *Arte Retórica e Arte Poética*, Rio de Janeiro, Ediouro, *s.a.*
[7] Sigmund FREUD, *O Chiste e sua relação com o inconsciente,* São Paulo, Cia. das Letras, 2017.

autoridade, de subtraí-la, de reduzir sua distância e magnificência, assim revelando os detentores da autoridade como mortais imperfeitos »[8]. Em suma, « [a] derrisão carrega em si uma dimensão de contestação, de reconsideração da ordem estabelecida ou dos princípios largamente aceitos em uma sociedade ou em um grupo »[9]. Rir do antipetismo, portanto, apresenta seu valor justamente como oposição e resistência ao discurso hegemônico[10] que rege a ordem política contemporânea brasileira. Em se tratando de discurso, isto é, da *palavra*, há de se pensar quais seriam as formas de resistência possíveis. M. Pechêux propõe, dente outras, duas que interessam especificamente a esse artigo : « não repetir as litanias ou repeti-las de modo errôneo, falar quando se exige silêncio [...] ; mudar, desviar, alterar o sentido das palavras e das frases »[11].

Assim, para este artigo, recolhi algumas desnotícias publicadas entre 2014 e 2016 pelo portal humorístico *The Piauí Herald*[12] (de agora em diante, *TPH*). Este diário humorístico é parte da revista *Piauí*, um periódico que discute a política brasileira e internacional. O diário, ao contrário da revista, cujas tiragens físicas mensais são também publicadas virtualmente, resume-se apenas ao mundo virtual e não segue nenhuma cronologia exata : podem ser publicados muitos ou poucos textos por mês, havendo alguns casos em que não se publica nada durante este período de tempo. Suas publicações consistem em textos paródicos que mimetizam o discurso jornalístico, mais precisamente as notícias fatuais. Enquanto a notícia informa,

---

[8] David PALETZ, « Political Humor and Authority : From Support to Subversion », *International Political Science Review / Revue internationale de science politique*, vol. 11, n° 4, 1990, p. 484. No original : « *Does not humor sometimes enable people to confront authority, to diminish it, reduce its distance and majesty, thereby revealing authority-holders as imperfect mortals, error-prone humans, ordinary people unworthy of special respect, deference, or perpetuation in office ?* ».

[9] Mercier Arnaud, « Pouvoirs de la dérision, dérision des pouvoirs », *Hermès, La Revue*, n° 29, 2001, p. 10. No original : « *La derision porte en elle une dimension de contestation, de remise en cause de l'ordre établi ou des principes largement acceptés dans une société ou dans un groupe* ».

[10] Cabe fazer a ressalva de que, por mais que a derrisão apresente uma potência revolucionária, nem sempre é o caso. No que tange ao Brasil em específico, a derrisão pode, como frequentemente tem sido, usada para fins opressivos. *Cf.* Maria da Conceição PIRES « Derrisão e ironia cínica no humor contemporâneo : os limites entre o politicamente incorreto e o incorretamente político ». *História*, vol. 33, n. 2, 2014, p. 470-488.

[11] Michel PÊCHEUX, « Delimitações, inversões, deslocamentos », *Caderno de Estudos Linguísticos*, XIX, 1990, p. 17.

[12] Portal do diário : https://piaui.folha.uol.com.br/herald/. Acesso em 30/01/2020.

tratando do fato e, de certa forma, da verdade (objetiva), a desnotícia busca o riso, ao construir piadas a partir dos fatos. A relação entre ambas se estabelece, no entanto, porque a desnotícia empresta da notícia algumas características, como a remissão a acontecimentos e a personagens públicas, além de sua construção formal de texto, mas as subverte a partir do valor de verdade subjacente ao discurso jornalístico[13]. A escolha desse periódico em específico, por sua vez, deve-se pela singularidade de sua temática exclusivamente política seguindo a escolha editorial da revista a que se vincula. Por esse motivo, a divisão antipetista entre « cidadãos de bem » e sua contraparte, o « perigo comunista », fora amplamente representada.

Enfim, se a derrisão sócio-política « possui virtudes revolucionárias indubitáveis »[14] por seguir a lógica carnavalesca e garantir a « inversão simbólica e temporária da ordem política »[15], como representantes de um discurso paródico, carnavalesco por excelência, essas desnotícias tornam-se um lugar profícuo para explorar a derrisão sócio-política da hegemonia discursiva. Portanto, este artigo divide-se de forma a, primeiro, apresentar os conceitos que regerão a metodologia de análise a saber, de paródia, semântica global e a constituição discursiva do discurso antipetista ; a seguir, a análise das resistências : começando pela paródia do sintagma nominal « cidadão de bem » como uma forma de « falar quando se exige silêncio », e, depois, pela análise da reencenação paródica do « perigo comunista » como uma forma de « mudar, desviar, alterar o sentido das palavras e das frases ».

Paródia, semântica global e o discurso antipetista

É primeiro preciso tecer alguns comentários sobre o funcionamento da paródia e sua relação com a ordem do discurso. Segundo Linda Hutcheon, toda paródia é produto da distância estabelecida pelo próprio texto com sua fonte. O riso ou a fruição da obra paródica não viria do humor em particular, « mas do grau de empenho

[13] *Cf.* Filipo FIGUEIRA, « (Des)notícia : A (des)construção de um gênero discursivo », *Letras em Revista*, Teresina, vol. 8, n. 1, 2017, p. 237-257.
[14] Mercier Arnaud, « Pouvoirs de la dérision, dérision des pouvoirs », *Hermès, La Revue*, n. 29, 2001, p. 10. No original : « *elle possède des vertus révolutionnaires indéniables* ».
[15] *Ibid*. No original : « *elle assure un renversement symbolique et temporaire de l'ordre politique* ».

do leitor no "vai-e-vem" intertextual (*bouncing*) »[16]. Assim, a paródia não deixaria de ser um ricochete, mas também « uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece *a diferença no coração da semelhança* »[17]. Em outras palavras, é inegável que na paródia coexistem, paradoxalmente, a oposição e a autorização da voz parodiada : « as transgressões da paródia permanecem, em última análise, autorizadas autorizadas pela própria norma que procura subverter »[18]. Esse paradoxo, no entanto, não é restrito às enunciações paródicas ; diria M. Foucault que ele é a própria definição de transgressão : o elemento transgressor « transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível »[19]. O irresolúvel de toda transgressão, portanto, é que o elemento transgressor, por mais que chegue ao *limite* do que transgride, o fortalece pela própria memória que carrega consigo do elemento transgredido.

Na transgressão paródica, diferença e semelhança não deixam de se encontrar e se distanciar : « as naturezas textual e pragmática da paródia implicam, ao mesmo tempo, *autoridade e transgressão* e ambas devem ser tomadas em consideração »[20]. O texto paródico enuncia-se por uma licença momentânea, e, na atualização de seu discurso, transgride e rememora o discurso parodiado, simplesmente porque ele *precisa* existir, em termos de « reconhecibilidade », para que a paródia possa ela mesma ser inteligível : a fonte da paródia determina as normas e formas da enunciação, mas apenas para serem reatualizadas (transgredidas) no fio do discurso paródico como a garantia para que este possa continuar a existir. Aí está o valor da transgressão paródica : a suspensão e deslocamento do discurso, sem nunca perdê-lo de vista, coloca em mesmo plano transgressor e transgredido, chocando-os. É

[16] Linda HUTCHEON, *Uma teoria da paródia : Ensinamentos das formas de arte do século XX*, Lisboa, Edições 70, 1989, p. 48.
[17] *Ibid.*, p. 19, meus destaques.
[18] *Ibid.*, p. 97.
[19] Michel FOUCAULT, « Prefácio à transgressão », *in* Michel FOUCAULT, *Ditos e Escritos*, vol. III, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2006, p. 32.
[20] L. HUTCHEON, *op. cit.*, p. 89 (meus destaques).

preciso, portanto, compreender como a paródia trabalha internamente essa subversão discursiva.

Uma tese interessante proposta por D. Maingueneau é que os discursos podem ser compreendidos como realizações de um pequeno sistema de restrições semânticas, ao qual chamou de *semântica global*[21]. Assim, o horizonte complexo de enunciados existentes não seria mais que a repetição de uma raridade de « traços semânticos » os semas , e as formações discursivas[22] poderiam ser compreendidas como a « exploração sistemática das possibilidades de um núcleo semântico »[23]. O que proponho finalmente é que a paródia discursiva explora o núcleo semântico da formação discursiva matriz, sendo nele que encontra os elementos que mobiliza para produzir tanto sua repetição quanto sua diferença, ao mesmo tempo em que constrói uma filiação de ordem textual que assegura seu limite[24]. Em termos discursivos, a paródia discursiva se comporta efetivamente como *a diferença no coração da semelhança* : ao mesmo tempo em que a formação discursiva paródica se distancia da matriz, por reformular o conjunto sêmico parodiado inserindo seu sema nesse sistema que lhe é incoerente, ainda a preserva, pois, paradoxalmente, não pode desvencilhar-se dela, visto que precisa desta ponte para que sua inversão seja reconhecida.

Como não é do meu interesse analisar a fundo a Formação Discursiva Antipetista (de agora em diante, FDA), mas apenas definir aqueles traços parodiados pelo *TPH*, parto de definições bem amplas do espectro político-ideológico para chegar a estes traços mais específicos. A. R. Motta e S. Possenti[25] propuseram alguns semas gerais para os discursos de direita e de esquerda, bem como seus enunciados fundamentais. No que diz respeito ao espectro de direita (do qual faz parte o antipetismo), os semas

---

[21] Dominique MAINGUENEAU, *Gênese dos Discursos*, São Paulo, Parábola Editorial, 2008.
[22] Uma formação discursiva é aquilo que determina o que (não) pode e (não) deve ser dito pelo seus enunciadores. Michel PÊCHEUX, *Semântica e Discurso*. Campinas : Editora da Unicamp, 2014.
[23] D. MAINGUENEAU, *op. cit.*, p. 62.
[24] *Cf.* Filipo FIGUEIRA, « Argumentos para uma perspectiva discursiva da Paródia a partir da teoria da Semântica Global », *Revista do Seta*, vol. 8, n. 1, 2018.
[25] Ana Raquel MOTTA e Sírio POSSENTI, « Direita e Esquerda : volver ! », *Anais da I Jornada Internacional de Estudos do Discurso*, 2008, p. 303-314.

fundamentais seriam os de /diferença/ e /ordem/, isto é, « nascemos naturalmente desiguais e devemos, acima de tudo, preservar a ordem pública ». Outros semas, secundários, dos discursos de direita seriam /natural/ (visto que « as desigualdades são inatas »), /estado mínimo/ (« cabe ao Estado o suficiente para manter a ordem social »), /repressão/ (em decorrência de /ordem/, exceção ao sema anterior), e, finalmente, /livre mercado/.

Ora, em termos de uma formação discursiva, o discurso antipetista responde satisfatoriamente aos semas propostos para as formações discursivas de direita : o sema /ordem/ é imperioso, visto a recusa das manifestações anteriores e o apelo ao « pacifismo » (ou a ausência da « baderna ») como marca de uma manifestação legítima. Também o é o sema /repressão/, visto que não apenas não havia mais conflitos com a polícia, como as forças policiais eram vistas como aliadas. No entanto, são dois outros semas, próprios à FDA, que interessam mais às minhas análises, uma vez que embasam o *nomos* antipetista. O primeiro é fruto do fato de que o antipetismo não é apenas um movimento de direita, neoliberal, mas também conservador. Portanto, na constituição de seu *ethos* como « cidadão de bem », há claramente um apelo à /tradição/, para retomar a definição de N. Bobbio[26]. Finalmente, o discurso antipetista se alinha a um movimento antigo de denúncia ao « perigo comunista »[27] : a recusa à tríade Dilma-PT-corrupção estendia-se à esquerda como um todo, mas principalmente ao comunismo e a tudo que ele (supostamente) representa. Proponho, enfim, que /anticomunismo/ é outro sema da formação discursiva antipetista.

O riso contra-hegemônico : a paródia do discurso antipetista

Esses dois semas /tradição/ e /anticomunismo/ são imprescindíveis para entender o *nomos* antipetista, visto que são eles os ingredientes principais da definição dos bons e maus sujeitos da sociedade brasileira. Por um lado, em acordo

[26] Norberto BOBBIO, *Direita e Esquerda : razões e significados de uma distinção política*, São Paulo, EdUnesp, 2011.
[27] Rodrigo Pato Sá MOTTA, *Em Guarda Contra o Perigo Vermelho*, São Paulo, Perspectiva, 2002.

com /tradição/, os antipetistas recorrem ao sintagma nominal « cidadão de bem » como forma de se autodesignar ; por outro, fundam boa parte da legitimidade da sua atuação política pelos valores do /anticomunismo/, denunciando toda e qualquer presença do « perigo comunista » nas instituições nacionais. Não à toa, a paródia produzida pelo *TPH* do discurso antipetista recorre substancialmente a essa divisão, mais precisamente ao próprio movimento enunciativo de separação da sociedade. Entendo que, como prática de resistência, o discurso parodista do *TPH* opõe-se à hegemonia discursiva antipetista, promovendo outros modos de compreender as contradições da realidade política brasileira. Assim, é a paródia desse movimento que pretendo analisar aqui, especificamente a partir do sintagma nominal autodesignativo « cidadão de bem » e das práticas de denúncia do « perigo comunista».

Falar quando se exige silêncio : a autodesignação « cidadão de bem »

De maneira geral, o sintagma « cidadão de bem » é sintomático do discurso antipetista, aparecendo como uma forma de autodesignação : isto é, os antipetistas se entendem positivamente como « cidadãos de bem ». Meu interesse particular é que há, nas desnotícias do *TPH* que tematizam o discurso antipetista, retomadas dessa mesma autodenominação : é recorrente nas desnotícias que os personagens aludidos ou fictícios que sejam contrários à tríade Dilma-PT-Corrupção se intitulem « cidadãos de bem » (com leves modificações lexicais). Essa repetição, no entanto, não é apenas parafrástica (isto é, de equivalência), mas assume grande teor paródico e também satírico. Como a composição de uma nomeação descritiva, há de se destacar seu uso no discurso « sério » ao qual o *TPH* se contrapõe. Como propõe Margarida Basilo[28], a nomeação descritiva designa o objeto a que se refere pela sua característica mais relevante : neste caso, denomina-se previamente o sujeito do discurso antipetista de « cidadão », ao qual ajunta-se sua característica principal e mais evidente, o elemento particularizante de ser « de bem ». Ao intitular-se « cidadãos »

[28] Margarida BASILO, *Teoria Lexical*, São Paulo, Ática, 2004.

enquadrando-se em um discurso maior sobre a cidadania, seus direitos e deveres , os enunciadores do antipetismo cristalizam o *nomos* antipetista em sua própria designação : só são cidadãos *de bem* aqueles que compartilham dos mesmos valores e que enunciam a partir do discurso antipetista.

Nesse sentido, há duas características importantes sobre a enunciação « séria » do sintagma[29]. A primeira é que se recorre sempre à definição do *outro* do cidadão de bem (o desordeiro, o criminoso, o insano), bem como se distanciam claramente dele. Por outro lado, e esta é a segunda característica, a definição de cidadão de bem não é apresentada de maneira clara ou delineada ; isto é, o sentido de « cidadão de bem » é evidente a um enunciador da FDA quando recorre a este sintagma. Logo, para um enunciador da FDA, « sabe-se » quem é o cidadão de bem : alguém (evidentemente) superior aos seus opositores. O que se vê é que a figura do « cidadão de bem » reivindicada pelo discurso antipetista cristaliza de tal forma uma proposição de *nomos* que, para seus adeptos, quase não precisaria ser explicado bastaria que « se veja quem está falando ». Enfim, enunciar-se como « cidadão de bem » é compreendido como suficiente, pela FDA, para evocar, por alusão, toda sua semântica global : ela está aludida e condensada pelo sema /tradição/. De alguma maneira, os semas da FDA *a priori* não se contradizem internamente : a moralidade e os costumes (/tradição/), de um lado, podem coincidir sem grandes problemas com o desejo de resolução violenta e de extermínio do inimigo (/ordem/, /repressão/ e /anticomunismo/). Em suma, a própria existência do *nomos* antipetista, interna e externamente à sua formação discursiva, abre um espaço de contradição e disputa sobre seus sentidos. Finalmente, é neste movimento de evidência, alusão e contradição que as desnotícias do *TPH* encontram o espaço de jogo para sua paródia satírica do sintagma.

É palpável que aquilo que o *TPH* coloca em jogo é o sentido e a prática de autodeterminação daqueles que se intitulam « cidadãos de bem ». No fio do discurso,

[29] Uma análise mais detalhada dessa enunciação encontra-se em Filipo FIGUEIRA, « Memória discursiva e sátira política : a paródia da (auto)designação "cidadão de bem" pelo The Piauí Herald », *ESTUDOS LINGUÍSTICOS*, São Paulo, vol. 48, 2019.

introduz-se sem distinção um saber próprio ao discurso antipetista (« que produzem e pagam seus impostos em dia ») e outros saberes, produzidos no seio de outro domínio de memória, de outras formações discursivas, presentes na memória social, desestabilizando e satirizando a divisão social proposta / suposta pelo discurso antipetista seja por meio das relativas, seja pela construção da narrativa desnoticiosa. O discurso parodista do *TPH*, nesse sentido, quando retoma os sentidos do sintagma « cidadão de bem » a partir da representação de um enunciador do discurso antipetista, choca inadvertidamente as contradições inerentes ao sintagma, produzindo sua sátira ou melhor, sua paródia satírica :

(1) Centenas de cidadãos de bem, que produzem, furam o sinal de trânsito civilizadamente e sonegam seus impostos de renda em dia, se reuniram ontem à tarde no Facebook para exigir a renúncia imediata do presidente Lula[30].

(2) Votação realizada em urnas natalinas no Shopping Cidade Jardim mostrou que 96% dos paulistanos são a favor da construção de um muro que colocará o Brasil que produz e paga impostos de um lado, e a ameaça assistencialista bolivariana de outro. 'Vamos separar o Brasil ocidental do Nordeste', anunciou João Doria Jr.[31].

Em todos os casos onde se encena a fala de um « cidadão de bem », o discurso antipetista é introduzido e ancorado no fio do discurso pela oração relativa « que produzem » (eventualmente, coordenada à outra : « que pagam seus impostos em dia »). Alude-se, assim, os semas /ordem/ e /tradição/, constituindo-se como bons cidadãos que contribuem para a ordem pública. Essa ancoragem é tão forte que, mesmo quando « cidadão de bem » não aparece, como é o caso em (2), lá está a

[30] « Petição exige o impeachment de Lula », *The Piauí Herald*, 28 out. 2014. Disponível em : http://piaui.folha.uol.com.br/herald/2014/10/28/peticao-exige-o-impeachment-de-lula/. Acesso em 13/02/2018.

[31] « Muro separará Brasil ocidental do Nordeste », *The Piauí Herald*, 11 nov. 2014. Disponível em: http://piaui.folha.uol.com.br/herald/2014/11/10/muro-separara-brasil-ocidental-do-nordeste/. Acesso em 13/02/2018.

relativa, que é suficiente para construir a imagem do discurso antipetista e legitima a figura do cidadão de bem. Ao mesmo tempo, introduz-se o que seria interdito a esse discurso, seu contraponto ou oposição, que, não obstante, é indiferenciado na cadeia sintagmática. Assim, o *TPH* faria o « cidadão de bem » falar outras verdades, em choque com sua semântica global, a partir da contradição da divisão social (*nomos*) que ele propõe. O ponto central dessa sátira política, portanto, formula-se ao fazer implodir ou pelo menos ranger o discurso de autodenominação do cidadão de bem : o *TPH* colocaria na « voz dos antipetistas » elementos que lhes são conhecidos, aludindo aos seus semas constituintes, mas principalmente os que lhes são estranhos ou contraditórios, e que, ainda assim, de alguma forma funcionam.

Em (1), por exemplo, o que é colocado em questão é o ímpeto moral do « cidadão de bem », que, como visto acima, investiria contra a corrupção, ao mesmo tempo em que seria ele próprio incorruptível a reencenação mais direta do sema /tradição/. No entanto, esse anseio de superioridade moral, reconstituível apenas pelo fio de memória do discurso antipetista, choca-se com as outras relativas, que cruamente apresentam sua contradição : seja porque não pagariam seus impostos (prática reivindicada e recorrente no discurso conservador), mas, ao contrário, o sonegariam ; seja porque, dizendo-se civilizados, infringiriam as regras de trânsito. Em suma, ao reivindicarem uma superioridade cívica, infringiram ao mesmo tempo sua retidão moral. A introdução de um discurso contrário ao antipetista, portanto, viria desestabilizar sua autorepresentação de cidadão exemplar na luta contra a corrupção e, por conseguinte, a estabilidade da reencenação do sema /tradição/.

No excerto seguinte, (2), a paródia do *nomos* torna-se mais drástica, e o *elitismo* passa a ser representado como *xenofobia* ; além disso, subjaz à desnotícia uma metáfora do mundo bipolarizado entre o comunismo e o capitalismo (aludindo ao sema /anticomunismo/), introduzida pela referência ao muro de Berlim[32] e ao bolivarianismo. Neste excerto, os cidadãos de bem são ostensivamente definidos :

[32] Há de se considerar também a possibilidade da alusão a outras construções de muro, como o que separaria os EUA do México, ou aquele que figurou nas ruas da cidade do Rio de Janeiro durante a Copa do Mundo de 2014, impedindo que as favelas fossem vistas pelos transeuntes de dentro da cidade.

« 96% dos paulistanos [que frequentam um dos shoppings de elite da cidade São Paulo] », « O Brasil que produz e paga imposto », ou ainda, o « Brasil *ocidental* ». A valorização do poder econômico é patente, uma vez que os « bons cidadãos » são os mais ricos, que movem a economia, que são desenvolvidos e capitalistas (« ocidentais »). Em suma, a paródia satírica do *TPH* sobre a autodesignação antipetista como cidadão de bem consiste em dispor, indistintamente, isto é, sem evidenciar sua diferença, tanto enunciados em conformidade com sua semântica global (principalmente /tradição/, mas, como visto, também /desigualdade/, /ordem/ etc.), como enunciados que a fazem ranger. Isto é, a sátira do cidadão de bem é fazer com que ele se contradiga, seja pela sua própria contradição, seja pela contradição externa : O *TPH* o faz dizer sobre si justamente aquilo que não poderia ser dito.

Mudar, desviar, alterar o sentido das palavras : a presença do « perigo comunista »

Há de se ver também o outro lado da moeda, isto é, a caracterização dos maus sujeitos do *nomos* antipetista : o « perigo comunista ». O excerto (2) permite entrever esse outro lado dessa divisão. Nele, o diferente (o inimigo) é também definido ; curiosamente, no entanto, não apenas como o oposto dos « bons valores » (/tradição/), mas sim por uma seleção de alusões nada fortuitas construídas a partir da memória da tríade « Dilma-PT-corrupção » : ele é uma ameaça tanto assistencialista (em confronto ao sema /estado mínimo/ e /desigualdade/) quanto bolivariana (em conformidade ao sema /anticomunismo/). Estamos frente à representação paródica mais clara do sentimento anticomunista em circulação desde a Guerra Fria e fortificado durante a Ditadura Militar , agora atualizado pela contemporaneidade. O /anticomunismo/ da FDA, portanto, pode ser definido como uma recusa violenta e generalizada de tudo aquilo que remeta ao comunismo : assim, os ideais de esquerda são, em consequência, *a priori* recusados, bem como as questões que a esquerda adota como suas pautas, e todos os partidos e organizações « à esquerda » passam a ser vistos como uma coisa só, para a qual PT é a expressão máxima e mais nauseante. Com uma necessidade violenta de eliminar a oposição, portanto, o discurso antipetista preocupa-se recorrentemente em determinar, em todo caso e a todo

instante, quem é sua contraparte e estabelecer com clareza (e às vezes violentamente) o que os diferencia.

Em linhas gerais, o /anticomunismo/, de maneira análoga ao que ocorre com /tradição/, impõe uma situação complexa à FDA : por um lado, para o antipetista, o cidadão de bem prescinde de definição, « sabe-se » quem o é pela própria atribuição da cena enunciativa (conforme /tradição/) ; por outro, tendo sido estabelecido um grande inimigo (a corrupção, o PT, o comunismo etc.), todo aquele que aparenta se opor ao interesse de um cidadão de bem ou que apresente um traço minimante relacionável a esse inimigo (como a cor vermelha, por exemplo) é passível de ser denunciado como comunista. A denúncia funciona pelo rastro da metonímia, e é estabelecida, em grande medida, a gosto do freguês todos são culpados, até que se prove o contrário. A instabilidade de definição provocada pelo /anticomunismo/ pode levar a situações pitorescas, como a do centenário da imigração japonesa, nas quais antigos símbolos aliados podem transformar-se em inimigos comunistas.

Logo, uma consequência dessa vigília voraz contra o perigo comunista é que, no limite, há enunciados da FDA que constroem um universo persecutório de uma conspiração por baixo dos panos, envolvendo as mais diversas instituições inclusive as instituições mais tradicionais, como as Forças Armadas , para estabelecer no país uma ditadura comunista. Assim, além dos inimigos clássicos provenientes da esquerda, outros, inesperados (eventualmente, contraditórios), podem também representar um perigo comunista, como a *elite financeira*, os *bancos*, a *Rede Globo*, todo o *jornalismo brasileiro*, ou até mesmo a *Inteligência norte-americana*. Esse sentimento intempestivo de uma conspiração comunista foi outra fonte farta para as paródias do *TPH* do *nomos* antipetista :

(3) Ciente de seu papel na verdejante democracia brasileira, este piauí Herald lançou mão de traças treinadas pelo FBI para identificar documentos, fotografias e provas concretas contra o ex-agente da KGB

recém-infiltrado no STF : seu codinome é Luiz Edson Fachin. A ação resultou no que você vê a seguir com exclusividade[33].

(4) O apresentador Jô Soares confirmou que a entrevista com Dilma Rousseff é mais uma etapa do treinamento militar que vem recebendo, sorrateiramente, em Cuba. "Perdi mais de 10 quilos numa dieta em que cortei meus impulsos capitalistas. Sob a batuta das FARC, do PT e dos Smurfs, aprendi a me reinventar", declarou Jô Soares, logo após fazer sinal com as mãos para que a Banda de Pífanos de Caruaru interrompesse sua introdução musical. Nos próximos programas, Jô promete dar prosseguimento ao hábito de não deixar o entrevistado falar. 'Interromperei a cada 15 segundos para ler trechos do Manifesto Comunista', revelou[34].

(5) A Folha de S. Paulo reuniu seu proletariado esta manhã em uma cerimônia na Fefeleche que selou a guinada comunista do jornal. "A partir de agora, nosso nome é Granma de S. Paulo", gritou o revolucionário bolchevique Otavio Frias Filho, enquanto estourava uma garrafa de rum numa imagem de Che Guevara. Em seguida, soltou um grito preso na garganta por décadas : "Abaixo a burguesia !", e enviou o dissidente Reinaldo Azevedo para trabalhos forçados na Sibéria [...]. No topo do jornal, a frase "Um jornal a serviço do Brasil" será trocada por "Um jornal a serviço do Bolivarianismo"[35].

Nesses excertos, há o emprego mais exemplar da enunciação paródica pelo *TPH* : diferente de antes, em que o discurso antipetista era representada pela imitação da prática jornalística da citação, aqui, ao contrário, o *TPH incorpora* a posição

[33] « Dossiê Fachin a farsa de um comunista », *The Piauí Herald*, 20 maio 2015. Disponível em : http://piaui.folha.uol.com.br/herald/2015/05/20/dossie-fachin-a-farsa-de-um-comunista/ Acesso em 19/02/2018.
[34] « Jô Soares adere ao comunismo », *The Piauí Herald*, 15 jun. 2015. Disponível em : http://piaui.folha.uol.com.br/herald/2015/06/15/jo-soares-adere-ao-comunismo/. Acesso em 13/02/2018.
[35] « Folha de S. Paulo adere oficialmente ao comunismo », *The Piauí Herald*, 17 mar. 2015. Disponível em: http://piaui.folha.uol.com.br/herald/2015/03/17/folha-de-s-paulo-adere-oficialmente-ao-comunismo/. Acesso em 13/02/2018.

antipetista para, no fim, satirizá-la. Evidências dessa incorporação estão presentes em todo o texto, já que as desnotícias reconstituem a cenografia de descoberta dos inimigos comunistas. Há, por exemplo, no excerto (3) a oposição cromática típica do /anticomunismo/, cujo *TPH* assume para si (« ciente de seu *papel verdejante* na democracia brasileira »). Diferente de antes, portanto, em que o portal incluía nas suas desnotícias trechos de supostos enunciadores da FDA, agora ele próprio se faz « antipetista ». A experiência do mecanismo paródico é realmente fortalecida : o distanciamento do qual a paródia se origina não está mais marcado pela diferença de locutores ; ele é muito mais sútil, formulando-se de fato de dentro da semelhança. É a partir dessa incorporação política do discurso antipetista que o *TPH* dá vazão à prática de vigilância do /anticomunismo/, reforçando o sentimento conspiratório. Assim, o discurso paródico mimetiza o discurso antipetista dispondo os partícipes do conluio comunista que estão sendo denunciados : « Luiz Fachin », « Jô Soares » e a « Folha de S. Paulo ». Ao retomar cada um desses inimigos declarados do antipetismo, o *TPH* constrói narrativas desnoticiosas que incorporam o tom de acusação e representam cada um deles com uma « roupagem » comunista.

O « dossiê Fachin » (na continuação do excerto 3), por exemplo, é bastante interessante. Luiz Fachin foi de fato acusado de ser comunista em virtude de sua indicação, pela então presidenta Dilma Rousseff, para o cargo de ministro no STF uma associação suficientemente forte para duvidar da sua imparcialidade jurídica e garantir seu papel na trama conspiratória antipetista. Agora, em um texto paródico mais próximo à reportagem do que à notícia, o *TPH* se aproveita desse ensejo e satiriza a acusação, perpassando diversos momentos da história do comunismo forjando ligações do « ministro » com o Partido e o movimento comunista para explicar sua qualidade de infiltrado, tal qual ter ajudado a embasar juridicamente a Revolução Cubana, sendo mentor de Fidel Castro e Che Guevara, ou ainda ter auxiliado Stalin a tomar o poder após a morte de Lênin na extinta União Soviética. Analogamente, o mesmo ocorre nas duas outras desnotícias (4 e 5), que também foram motivadas por acusações reais. Curiosamente, aqui o furo seria justamente a admissão de culpa : « Jô Soares » admite que a entrevista é parte de sua formação comunista, e a « Folha de S. Paulo » assume oficialmente isto é, para além das

suspeitas anticomunistas seu viés ideológico. Como no caso da metonímia vermelha, para construir essas desnotícias, o *TPH* maneja o imaginário existente sobre o comunismo, principalmente o evocado pelo discurso antipetista (logo, em acordo com o /anticomunismo/) : « Fachin » é um ex-agente da KGB, órgão de inteligência da URSS ; a « Folha » torna-se « Granma », jornal oficial do Partido Comunista Cubano, seu editor-chefe é partidário da Revolução Russa e o jornal passaria a estar a serviço não mais do Brasil, mas sim do « Bolivarianismo » (termo recorrente como sinal de comunismo, na FDA) ; « Jô Soares » é parte do PT e leitor do Manifesto Comunista etc. Em termos de paródia, para um leitor desatento, aqui, o discurso enunciado estaria bastante bem alinhado à semântica da FD Antipetista.

No entanto, « o diabo mora nos detalhes » : ao mesmo tempo que incorpora o *nomos* do discurso antipetista, manejando a memória do seu léxico, o discurso paródico do *TPH* distancia-se dele através do emprego de uma linguagem jocosa e derrisória ; por exemplo, ao afirmar que, para construir o « dossiê Fachin », o *TPH* teria lançado mão de « traças treinadas pelo FBI ». Isto é, ao mesmo tempo em que as desnotícias assumem a posição antipetista, dão indícios de diferença ; logo, em todos os excertos, é possível encontrar construções linguísticas que furam o discurso antipetista de dentro. Um exemplo é o uso do termo « bolivarianismo », em (5) : ora, a troca do « Brasil » por « Bolivarianismo », por mais que remeta ao comunismo, só é possível para o discurso antipetista, uma vez que é uma construção em simulacro do posicionamento de esquerda ; logo, não faria sentido a um partidário da esquerda como a *Folha de S. Paulo*, segundo encena o *TPH* utilizar o vocábulo, uma vez que é uma designação que lhe seria estranha.

Porém, há dois outros exemplos mais elaborados do emprego jocoso do discurso antipetista : a coordenação em (4) e o implícito em (5). Em comunhão à cenografia paródica antipetista, « Jô Soares » em certa altura afirma : « sob a batuta das FARC, do PT e dos Smurfs, aprendi a me reinventar » ; por um lado, assim como no caso do emprego de « bolivarianismo », o *TPH* emprega novamente o léxico associável ao discurso antipetista, por meio dos termos « FARC » e « PT » como alusões ao comunismo latino-americano (« bolivarianista »). Não obstante, pelo efeito de equivalência promovido pela coordenação, « Smurfs », completamente alheio ao

comunismo, introduz não apenas o diferente, mas a sátira na frase : a batuta das « FARC » e do « PT » seria tão factível quanto (ou ao menos equiparável) a do desenho (imaginária, irreal, infantil etc.). Um efeito análogo ocorre em (5), pelo implícito da frase « Em seguida, soltou um grito preso na garganta por décadas : "Abaixo a burguesia !" » : a qualidade de um grito « preso » sugere um posicionamento comunista inaudito e escondido (fortalecido pela adesão oficial, isto é, para além da pura suposição), sem rastros evidentes, logo, que poderia ser questionado. Assim, ao mesmo tempo que se reencena a suposta adesão oficial da *Folha de S. Paulo* ao comunismo, faz-se troça de sua possibilidade.

Em suma, no que tange à paródia do /anticomunismo/, o *TPH* segue a mesma linha da representação hiperbólica que foi possível encontrar com o sintagma « cidadão de bem » e o sema /tradição/, mesmo que por outro viés. Aludindo ao sentimento conspiratório e à prática ostensiva de acusação do « perigo comunista », a paródia satírica do inimigo do antipetismo é construída pelo exagero : isto é, resgatando a memória dessas práticas, o *TPH* leva-as ao limite em sua representação. De maneira análoga à paródia baseada na /tradição/ e no sintagma « cidadão de bem », portanto, o *TPH* faz ranger a prática anticomunista (e o /anticomunismo/) da definição do *nomos* pela demonstração de sua volatilidade. A diferença, no entanto, é que a sátira não é fruto da intrusão do diferente no mesmo, mas pela sua exacerbação. Isto é, o *TPH* assume a prática da vigília do « perigo comunista » e a extrapola, construindo enunciados exagerados, mudando, desviando e alterando o sentido da posição antipetista, fazendo-a furar de dentro de seu funcionamento.

Conclusão

Em suma, acredito ser possível resumir o funcionamento subversivo e resistente da paródia satírica do *TPH* sobre o discurso antipetista pela ideia da *hipérbole*. De maneiras distintas, tanto um como outro lado da proposição antipetista de divisão simbólica da sociedade são parodiados de dentro, pelo seu exagero e extrapolação. Nesse sentido, os semas /tradição/ e /anticomunismo/ funcionam como o espaço onde as desnotícias do *TPH* encontram ferramentas para a construção e desmantelamento do discurso antipetista. Por um lado, a autodesignação como « cidadão de bem » é

parodiada a partir do seu efeito de saturação : tendo em vista que o sema /tradição/ permite à FDA que não explique o que significa ser um cidadão de bem (isto é, que está implicado na posição enunciativa sê-lo, logo, ele prescinde de definição), o *TPH* inverte essa lógica e satura sua explicação, tanto pelo que é permitido ao discurso antipetista dizer de si, quanto por aquilo que lhe seria vetado dizer. Por outro lado, a luta contra o mal social do comunismo, encarnado muitas vezes no Partido dos Trabalhadores, é levada ao seu extremo : investindo-se do ímpeto voraz do /anticomunismo/, o *TPH* não mais inverte a lógica antipetista, mas a reforça, levando-a ao extremo, buscando nos casos reais maneiras absurdas ou jocosas de representar a força persecutória e conspiratória do sentimento anticomunista.

Assim sendo, a sátira política construída pelo *TPH* é marcada pelo excesso e pela contradição : seja por representar indistintamente o mesmo e o oposto, seja por fazer o mesmo trabalhar em seu limite, o emprego do núcleo semântico matriz do discurso antipetista é usado para construir a contradição do discurso antipetista a partir de seus próprios termos. Na contramão da expectativa, a sátira política do *TPH* não se realiza de maneira direta ou externa. Por ser antes paródia, ela parte de dentro (ou de sua encenação) : é, de fato, a diferença no coração da semelhança, como propõe L. Hutcheon[36]. O curioso, no entanto, é que essa diferença não é (apenas) produzida pelo discurso paródico — este, na verdade, apenas a ressalta. De muitas maneiras, a diferença existe antes, na memória e imaginário social que abriga a disputa pelos sentidos do *nomos* antipetista. A memória ocupa o entre-lugar da repetição : uma lacuna que, ancorada no igual, não deixa de jogar o discurso para sua diferença. A paródia não apenas leva ao limite da representação, mostrando onde ela falharia, mas introduz no « coração » do discurso antipetista sua antinomia. Assim, o riso de resistência à hegemonia antipetista — imbricado em sua representação cenográfica paródica — está no batimento paródico satírico que, ao representar o discurso antipetista, fá-lo ranger e furar pela intrusão da sua própria contradição.

[36] *Op. cit.*

A. PALAU, « Les usages de l'humour en situation de crise politique : l'exemple du processus séparatiste catalan », Atlante. Revue d'études romanes, n°13, Automne 2020, p. 181-199, ISSN 2426-394X.

Les usages de l'humour en situation de crise politique : l'exemple du processus séparatiste catalan

Alexandra Palau

Université de Bourgogne Franche-Comté - EA 4182

Considéré comme la crise politique la plus grave de ces quarante dernières années de démocratie depuis le coup d'État manqué de février 1981, le processus séparatiste catalan a mis au jour, à travers les fortes tensions qui opposent l'État central au gouvernement régional, le clivage identitaire Espagne-Catalogne. En effet, suite à l'annulation du Statut d'autonomie de la Catalogne par le Tribunal constitutionnel en 2010, s'ouvre une nouvelle étape qui se caractérise par la radicalisation du défi indépendantiste basée sur une stratégie de la confrontation avec le gouvernement madrilène et l'émergence de nouvelles formes de contestation issues de la société civile.

Dans ce contexte marqué par une conflictualité croissante, le discours des différents acteurs impliqués, hommes politiques, presse nationale et régionale et société civile, s'appuie à la fois sur des arguments liés à la raison et à l'affect. Alors que la vie publique est traversée par de profonds clivages et que sont présentés des projets de société diamétralement opposés, la dimension émotionnelle semble, en effet, omniprésente dans le traitement de la question catalane aussi bien dans l'espace politique que médiatique. On assiste, en ce sens, à une escalade de la violence verbale entre les dirigeants politiques madrilènes et catalans, laquelle s'exprime au moyen de propos injurieux, d'invectives et de critiques acerbes dans le but de décrédibiliser l'adversaire et faire admettre des faits en les dramatisant. Quant aux principaux médias, devenus les cibles de pressions propagandistiques, ils se livrent à une véritable guerre de l'information qui laisse transparaître leur positionnement idéologique selon qu'ils soient pour ou contre l'indépendance de la Catalogne. Cette couverture partisane des évènements a pour objectif d'obtenir un consensus émotionnel et identitaire face au camp opposé en suscitant colère et

indignation mais en alimentant également des peurs collectives. Dans cette optique, nombreux sont les procédés discursifs mobilisés afin d'orienter la construction de sens opérée par le destinataire. Qu'il s'agisse de la sélection et hiérarchisation des thèmes informatifs, de choix lexicaux ou de l'intervention d'experts ou spécialistes, essentiellement des juristes et des politologues, tous ces mécanismes participent de la formulation d'un jugement et explorent les registres de la colère et de la peur, des leviers efficaces pour la mobilisation protestataire. On retrouve cette composante émotionnelle dans les initiatives émanant de la société civile, à l'origine d'un militantisme plus réactif et spontané lié notamment à l'utilisation des réseaux sociaux où, l'espace public, appréhendé comme un espace de discussion, devient aussi un lieu de persuasion.

Notre propos s'attachera à mettre en lumière les différents usages de l'humour dans ces dynamiques de confrontation entre pro et anti-indépendance en lien avec les deux échéances électorales majeures de l'année 2017 : le référendum illégal sur l'indépendance du 1er octobre et la campagne électorale pour les élections autonomiques catalanes du 21 décembre. Volontiers offensif et transgressif, l'humour offre nombre de ressources stratégiques qui permettent de disqualifier les positions ou actions de l'adversaire, et de s'intégrer par là-même dans les dispositifs émotionnels susceptibles d'influencer la réception du discours mis en place par la sphère politique et médiatique. Il s'agit d'analyser les modes de dérision utilisés dans ce contexte de quasi blocage institutionnel et leur impact politique et culturel afin de comprendre à travers quels procédés discursifs l'humour permet d'exprimer la contestation et fonctionne comme le révélateur d'enjeux de pouvoir et de résistances. Ainsi, unionistes et indépendantistes font-ils tour à tour usage de la parodie, du détournement et des stéréotypes pour, en fonction des objectifs d'une situation de communication donnée, renforcer l'ordre établi ou au contraire le remettre en cause en favorisant une culture de l'insoumission. En raison des problématiques abordées en lien avec l'identité nationale, l'acte humoristique participe également d'une logique d'affirmation du groupe. Il conviendra, en ce sens, de s'interroger sur les valeurs socioculturelles mobilisées dans les différents dispositifs de l'espace politique et médiatique mais aussi dans les répertoires

d'action collective pour produire ces faits humoristiques et construire une adhésion qui se veut complice de façon à mieux exclure et discréditer les opposants.

Afin d'appréhender la charge politique des dispositifs humoristiques mis en œuvre par la presse et leur usage stratégique, cette étude prend appui sur des journaux ayant des lignes éditoriales et un ancrage territorial différents. On s'intéressera ainsi aux représentations humoristiques de ce conflit dans le journal *El País*, considéré comme le premier quotidien d'information générale en Espagne, et dans deux journaux régionaux paraissant exclusivement en langue catalane, *El Punt Avui* et *Ara*. De façon à souligner le rôle de l'humour dans le façonnement de l'opinion publique en contexte de crise politique, l'étude se base sur une sélection d'articles d'opinion et de dessins de presse publiés entre le 6 septembre 2017[1] et le 31 décembre 2017. Par ailleurs, l'implication de la société civile dans ce conflit traduit tout à la fois une évolution des engagements individuels et collectifs et une complexité des relations entre les différents acteurs participant à la médiatisation, d'où la nécessité de prendre également en considération les dispositifs numériques tels les réseaux sociaux. Sous quelle forme l'humour y est-il utilisé ? Dans quelle mesure contribue-t-il à l'émergence de nouveaux espaces participatifs ?

L'humour comme arme politique d'une presse partisane

L'analyse des modalités du recours à l'humour dans le traitement de la question catalane au moment du référendum illégal sur l'indépendance du 1er octobre 2017 et de la campagne électorale pour les élections autonomiques du 21 décembre 2017 par *El País* met en avant la diversité des répertoires représentationnels mobilisés. Des mécanismes discursifs que l'on retrouve notamment dans les nombreux articles d'opinion consacrés à cette thématique, souvent confiés à des personnalités extérieures au journal tels des juristes ou des universitaires de façon à proposer une offre informationnelle diversifiée grâce aux différentes approches proposées par ces spécialistes et experts. Celles-ci agissent également comme un gage de crédibilité dans le but d'étayer les positionnements avancés par le quotidien. Parmi les actes

[1] Le 6 septembre 2017 est votée au Parlement catalan la proposition de loi du référendum pour l'autodétermination.

humoristiques privilégiés dans ce type d'articles, l'ironie est en bonne place, le plus souvent dirigée à l'encontre du camp indépendantiste. En ce sens, le titre de la chronique d'Andrés Trapiello, « *No habrá diván para todos* »[2], semble révélateur de cette stratégie. Il laisse sous-entendre que l'irresponsabilité des dirigeants indépendantistes ainsi que leur improvisation et manque de cohérence dans la prise de décision « pourraient entraîner l'ensemble des Espagnols dans une sorte de folie », à tel point qu'il n'y aurait pas assez de psychanalystes pour soigner tout le monde. Ces critiques sont exposées tout au long de l'article à travers le champ lexical de la folie, avant que la conclusion ne vienne expliciter la formule choisie pour le titre : « *Quiero decir que a este paso todos vamos a necesitar un diván* »[3]. L'ironie repose sur le décalage entre le fond et la forme. Proche dans cet article du sarcasme, elle prend le pas sur le raisonnement. En effet, loin de se centrer sur les arguments avancés par les différentes formations favorables à l'indépendance, l'auteur souligne leurs divisions par le biais de railleries destinées à les ridiculiser, se dispensant ainsi de fonder ses attaques sur une argumentation. Qualifiés de « farceurs » qui, dit-il, « portent le même déguisement et chantent à l'unisson », les séparatistes sont décrits tels « des pantins désarticulés qui participent à une mascarade où chacun s'agite et gesticule à sa guise ». L'image qui est donnée de ces hommes politiques prête à sourire. Le ton, corrosif et méprisant, décrédibilise leur action et leur engagement en les réduisant à de simples marionnettes : « Une fois terminée leur représentation, ces farceurs rangent leur déguisement et retournent à leur petite routine ». Le recours à l'accusation moqueuse est aussi de mise pour dénoncer leurs tentatives de manipulation. En ce sens, l'ironie joue sur leurs contradictions et, associée une nouvelle fois à la dépréciation, souligne une forme de désinvolture : « *Es cierto que la mayor parte de los independentistas jamás creyeron que la independencia fuera viable. Da igual. Ellos viven de hacérselo creer a otros* »[4]. Ces commentaires laissent, dans le même temps, transparaître une vision décalée de cette crise reposant sur le contraste entre le comique de langage utilisé, notamment

[2] Andrés TRAPIELLO, « No habrá diván para todos », *El País*, 19-12-2017.
[3] *Ibid.*, « À ce rythme, nous allons tous avoir besoin de nous allonger sur le divan d'un psy ».
[4] *Ibid.*, « Il est vrai que la plupart des indépendantistes n'ont jamais cru que l'indépendance soit un projet viable. Mais ce n'est pas bien grave. L'essentiel pour eux étant de le faire croire aux autres ».

pour qualifier l'action politique des dirigeants indépendantistes, et la gravité d'une situation de quasi blocage institutionnel à laquelle est confrontée l'Espagne au cours de cette période.

Ces exemples sont révélateurs des modalités et objectifs du recours à l'humour dans les articles d'opinion qui choisissent de combiner ironie et dérision pour traiter la question catalane en mettant en avant les clivages existants. C'est bien la fonction agressive de l'humour qui est dans ce cas privilégiée. Pour preuve, cet éditorial publié dans *El País Semanal*[5], à quelques jours du scrutin du 21 décembre 2017, une période au cours de laquelle les tensions entre Madrid et Barcelone s'accentuent. Dans un premier temps, les propos cherchent à ridiculiser les opposants politiques et minimisent, sur le mode de la plaisanterie, l'impact de leurs déclarations comparées à de simples divertissements : « *Hay que reconocer que, si se eclipsaran, echaríamos de menos a sus líderes, que han resultado de lo más entretenido* »[6]. Puis, l'article mêle critiques acerbes et propos quasi injurieux à travers une satire des principaux dirigeants séparatistes. Ainsi sont évoqués :

> *Los disparates y vilezas del lunático Puigdemont, de la difamatoria y melindrosa Rovira, del beato Junqueras, del achulado Rufián. […] Y escuchar las incoherencias malsanas de Colau ha sido como una ración de Cantinflas*[7] *a diario. Pero la diversión tiene su límite cuando lleva aparejado el suicidio*[8].

[5] Javier MARÍAS, « ¿Nunca culpables ? », *El País Semanal*, 17-12-2017.
[6] *Ibid.*, « Il faut reconnaître que, si tout à coup, ces leaders s'éclipsaient, ils nous manqueraient car ils se sont révélés vraiment très amusants ».
[7] Ada Colau, la maire de Barcelone, membre du parti *En Comú Podem*, la branche catalane de *Podemos*, est comparée à Cantinflas, un acteur humoristique mexicain qui incarne un clochard dont l'ingénuité trouble l'ordre social, le comique répétitif des situations étant fondé sur un dérèglement du langage. Il s'agit par ce biais de dénigrer les positions modérées de Colau, jugées incohérentes. Catalane anti-indépendance, elle s'est prononcée contre la déclaration unilatérale d'indépendance mais s'est montrée favorable à l'organisation d'un référendum d'autodétermination légal. Ces postures lui valent tour à tour les critiques des deux camps.
[8] *Ibid.*, « Les bêtises et mesquineries d'un Puigdemont lunatique, d'une Rovira qui calomnie tout en minaudant, du bigot Junqueras ou de ce comique de Rufián. […] Quant à Colau, écouter ses incohérences malsaines revient à ingurgiter une dose quotidienne de Cantinflas. Il faut cependant savoir mettre fin à ces distractions surtout lorsque leurs conséquences s'avèrent désastreuses ».

À l'image d'une caricature, le trait est grossi de façon à exagérer les défauts et la disqualification est immédiate et brutale, sans besoin de recourir à une argumentation.

Il est à noter dans la stratégie du discours humoristique de ces articles d'opinion que la société catalane est rarement prise à partie. En ce sens, les attaques à son égard sont aussi moins virulentes comme en témoigne cette allusion ironique du prix Nobel de littérature, Mario Vargas Llosa, dans une chronique pourtant très sombre de la situation politique et sociale en Catalogne qu'il qualifie de « tragédie » :

> *Que, en estas condiciones, haya todavía un número importante de electores para volver a llevar al gobierno al mismo equipo que está ahora en la cárcel o prófugo, como señalan algunas encuestas, no cabe en la cabeza de muchos ciudadanos cuerdos. Se preguntan si ha caído una epidemia de masoquismo sobre el electorado catalán*[9].

L'ironie, à travers l'allusion à cette « épidémie de masochisme » qui toucherait l'électorat catalan, vient adoucir une analyse particulièrement pessimiste de cette crise politique mais accompagne dans le même temps une mise en garde destinée aux Catalans à propos des résultats du scrutin du 21 décembre 2017 et de leurs conséquences. Par ailleurs, la référence implicite aux leaders séparatistes incarcérés pour sédition après l'organisation du référendum illégal du 1er octobre 2017 et à Carles Puigdemont, le président de la *Generalitat* exilé en Belgique, instaure une connivence ludique avec les lecteurs « sensés » tout en confirmant un sentiment d'appartenance.

Dans un autre registre mais toujours sur le mode de l'humour, les déclarations du comédien Antonio Banderas à propos du processus séparatiste dans les pages « Culture » reflètent également la ligne éditoriale du quotidien : « *Estamos hablando sin querer mencionarlo de Cataluña, que es un animal extraño, difícil de observar: a veces*

[9] Mario VARGAS LLOSA, « El nacionalismo en Cataluña », *El País*, 17-12-2017 : « Vu la situation, beaucoup de citoyens sensés ne comprennent pas qu'une part importante de l'électorat catalan ait toujours l'intention de voter, d'après les sondages, pour la même équipe gouvernementale dont certains membres se retrouvent aujourd'hui en prison ou en fuite. Ils se demandent si une épidémie de masochisme ne serait pas en train de frapper l'électorat catalan ».

parece una película de Berlanga »[10]. La comparaison n'est guère flatteuse et ce ton moqueur permet de signifier une incompréhension face à une situation jugée absurde. Non explicitée, la référence au cinéaste espagnol Berlanga, connu pour ses critiques mordantes et satiriques de la tromperie sociale, prolonge le trait d'humour et agit comme un clin d'œil complice vis-à-vis du lecteur.

La force expressive de l'ironie ne repose pas uniquement sur des procédés langagiers mais aussi sur la forme que peuvent prendre certains articles. Parmi ces dispositifs qui participent à la mise en scène du discours humoristique, la publication d'un « Dictionnaire de séduction indépendantiste »[11] qui, en jouant sur les techniques du décalage, se revendique d'une dimension pédagogique tout en comportant une forte charge militante. Cette « séduction » sous-entend la manipulation orchestrée par les dirigeants indépendantistes par le biais d'une rhétorique qui domine l'espace public. Ainsi, à la manière d'un dictionnaire, sont passés en revue ces différents termes dont les définitions, retravaillées à travers le prisme de la séduction/manipulation, visent à souligner la dimension absurde de l'argumentaire indépendantiste. Dans la même optique mais avec une tonalité plus provocatrice et irrévérencieuse, il convient de citer la rubrique intitulée « *Crónicas cavernícolas* » dans les pages consacrées à la campagne pour les élections du 21 décembre 2017 où, telle une galerie de portraits, sont présentés avec une distance amusée les différents candidats désignés comme « les sept grands fauves d'un bestiaire électoral »[12]. En renvoyant à l'iconographie animale, les termes employés dépeignent une campagne agressive et polarisée à l'issue incertaine et soulignent l'antagonisme qui caractérise les rapports de force entre les différents partis. Le décalage provient du contraste entre le qualificatif du titre, « grands fauves », qui fait référence à la combativité des candidats et le lexique utilisé dans les portraits individuels de ce bestiaire destiné à ridiculiser les candidats à travers une

[10] « Lo de Cataluña parece una película de Berlanga », *El País*, 24-09-2017 : « Nous ne le disons pas clairement mais nous sommes bien en train de parler de la Catalogne, un animal étrange, difficile à observer, on se croirait parfois dans un film de Berlanga ».
[11] « Diccionario de la seducción independentista », *El País*, 19-11-2017.
[12] « Siete fieras para un bestiario electoral », *El País*, 17-12-2017.

réinterprétation satirique de leurs agissements[13], de leurs origines[14], de leurs attitudes et même de leurs traits physiques[15]. Moqués, ces hommes politiques sont présentés comme s'ils n'avaient pas l'envergure de dirigeants expérimentés de façon à souligner leur incapacité à trouver une issue à cette crise. L'objectif de cette chronique qui met en avant la force agressive du comique est bien le divertissement du lecteur tout en participant à la formation des opinions publiques.

Force est de constater que les procédés humoristiques convoqués dans ces chroniques et articles d'opinion ciblent essentiellement la classe politique catalane et ne prennent que rarement à partie l'exécutif central, un élément qui témoigne du positionnement de ce quotidien. En ce sens, faire usage du comique signifie également affirmer une appartenance à l'un des deux blocs.

Quelques exceptions toutefois par le biais de critiques adressées au chef du gouvernement, Mariano Rajoy, notamment lorsque la Russie est accusée d'ingérence dans le référendum d'autodétermination. Une enquête publiée par *El País*[16] révèle que des groupes basés en Russie auraient utilisé les réseaux sociaux afin de diffuser de fausses informations dans le but de déstabiliser l'État espagnol et d'aggraver les fractures européennes. L'ironie est utilisée pour dénoncer l'inexpérience de Rajoy en matière de politique étrangère mais aussi la faiblesse de sa riposte face à Poutine, comme le montre cette chronique intitulée « *El zar Putin y el monaguillo Rajoy* »[17]. Les qualificatifs employés mettent en évidence l'apparente crédulité de Rajoy comparé à un enfant de cœur face au « tsar Poutine ». Une ingénuité qui, dans les faits, dissimulerait un manque de fermeté face au Kremlin,

[13] *Ibid.*, « *[Carles Puigdemont] ya no es un prófugo ni un exiliado. El candidato de Junts per Catalunya es un turista. En teoría aspira a la presidencia pero la represalia de la justicia y la propia cobardía apuntan al destierro eterno* ».

[14] À propos de Marta Rovira, la tête de liste de l'ERC, la Gauche Républicaine de Catalogne : *Ibid.*, « *la Marta viene del campo, procede de una Cataluña incontaminada, se la imagina uno liderando por la Diagonal una columna de tractores* ». L'utilisation de l'article défini *la* devant le prénom, comme il est d'usage en catalan, permet une imitation moqueuse qui résulte d'une certaine familiarité, et s'ajoute au comique de l'image d'une Marta Rovira à la tête d'un cortège de tracteurs sur l'une des principales artères de Barcelone.

[15] La présentation consacrée à Miquel Iceta, le chef de file du Parti Socialiste Catalan, commence avec ces qualificatifs : « *Bajito, gordito, calvito* ». La répétition du diminutif *ito* ajoute à la raillerie de la formule et souligne le décalage entre le substantif « fieras » utilisé dans le titre et ce portrait dévalorisant.

[16] « La maquinaria de injerencias rusas penetra la crisis catalana », *El País*, 23-09-2017.

[17] « El zar Putin y el monaguillo Rajoy », *El País*, 19-11-2017.

lequel voit dans l'indépendantisme catalan une nouvelle opportunité lui permettant de consolider son influence internationale. Une distance humoristique qui, certes amuse, mais permet aussi d'atteindre un objectif critique :

> *Como la única política exterior del Gobierno ha sido y es Cataluña, nuestra precaria e indolente diplomacia carece de oficio y de valentía para acusar a Putin de haber organizado una campaña de sabotaje a la unidad territorial de España. Y no porque al zar le interese la pintoresca ambición libertaria del "poble català" sino porque le conviene conspirar contra la estabilidad de la Unión Europea*[18].

D'autres exemples concernent plus directement la gestion de la crise catalane par Mariano Rajoy, avec néanmoins un ton moins virulent que celui utilisé pour les dirigeants catalans. Ainsi l'ironie est-elle employée pour dénoncer l'inutilité et l'inefficacité des mesures prises pour tenter de résoudre le conflit et qui, au contraire, contribuent à accentuer les tensions entre Madrid et Barcelone, comme l'application de l'article 155 de la Constitution[19], en réaction à la déclaration d'indépendance votée par le Parlement catalan le 27 octobre 2017 : « *"Normalización" (venenosa palabra) de Catalunya, es lo que prometió Rajoy cuando decidió aplicar el artículo 155 en la única audacia que se ha permitido en su vida, forzado por sus cinco años de inacción y displicencia. […] El orden debía volver a reinar* »[20]. L'allusion malicieuse au manque d'initiative de Rajoy nous fait sourire. Une connivence renforcée par un jeu sur les sous-entendus et l'évocation de ce « retour à l'ordre » qui aurait dû se produire après les élections du 21 décembre, lesquelles ne mettent cependant pas

[18] *Ibid.*, « La Catalogne a été et continue à être la seule question en matière de politique extérieure traitée par le gouvernement. Notre diplomatie, à la fois paresseuse et inexpérimentée, manque donc de la pratique et du courage nécessaires pour dénoncer la campagne de sabotage contre l'unité territoriale de l'Espagne orchestrée par Poutine. Sachant que son objectif est bien de conspirer contre la stabilité de l'Union européenne et non pas de soutenir la pittoresque ambition libertaire du *peuple catalan* [en catalan dans le texte] ».

[19] L'article 155 de la Constitution espagnole permet la mise sous tutelle de la région par le gouvernement central, lequel est autorisé à administrer directement la Catalogne. La mise sous tutelle des médias audiovisuels de Catalogne est l'une des mesures les plus contestées de l'application de cet article.

[20] Josep RAMONEDA, « El inmovilismo y la izquierda », *El País*, 30-12-2017 : « "Normalisation" (mot empoisonné) de la Catalogne, c'est ce qu'avait promis Rajoy au moment de l'application de l'article 155, la seule audace qu'il se soit jamais permis de toute sa vie, contraint d'agir après cinq années d'inaction et de laisser-aller. […] L'ordre devait à nouveau régner ».

fin à la situation de blocage institutionnel[21]. Bien au contraire, la stratégie adoptée par l'exécutif central semble ajouter à la confusion et contribue à une radicalisation des positions. Au-delà des critiques adressées au chef du gouvernement, cette tactique de ridiculisation de son action politique vise avant tout à instaurer une complicité ludique avec le lecteur renforcée par l'allusion à cette « normalisation » mentionnée à maintes reprises par Rajoy dans ses discours et allocutions télévisées, et qui demeure pourtant sans effet. Loin d'entrer en contradiction avec la ligne éditoriale affichée par le quotidien, ce jeu langagier participe donc d'une logique collective d'affirmation du groupe en adressant un clin d'œil complice aux opposants à l'indépendance.

Au cours de cette période, nombre d'articles d'information sont également consacrés à la question catalane. L'objectivité dont ils se revendiquent est néanmoins contrebalancée par les dessins de presse qui les accompagnent, lesquels font preuve d'une causticité récurrente en venant souligner un comique de situation. Les caricatures de Peridis, connu pour ses dessins politiques dans *El País*, illustrent quotidiennement les faits les plus marquants de ce thème informatif en faisant référence à une actualité immédiate qui met en scène les principaux dirigeants catalans et leur adversaire, Mariano Rajoy. À l'image d'une bande dessinée, ces vignettes permettent de suivre « les aventures » de ces personnages. Le dessin est drôle dans la réinterprétation comique des attitudes, mimiques et discours de ces responsables politiques. Les seules touches de couleur sont le rouge et le jaune des drapeaux espagnol et catalan qui les habillent mais avec un nombre distinct de bandes selon leur appartenance à l'un ou l'autre des deux camps : une bande centrale jaune entourée de deux bandes rouges, le drapeau espagnol, pour les opposants à l'indépendance, et une alternance de bandes rouges et jaunes auxquelles est parfois ajoutée une étoile sur fond bleu, le symbole de

[21] Les résultats des élections du 21 décembre 2017 soulignent les multiples fractures de la société catalane. Le parti *Ciudadanos*, opposé à l'indépendance, arrive en tête avec 25% des suffrages et obtient 36 députés sur 135. Mais il n'est pas en mesure de gouverner faute de majorité absolue. Quant aux trois formations indépendantistes, elles gardent en s'alliant leur majorité au Parlement et parviennent à former un nouveau gouvernement dont la feuille de route est toujours centrée sur le processus d'indépendance.

l'*Estalada*[22], pour les partisans de l'indépendance. Ces drapeaux différents qui font office de costume pour les personnages de ces vignettes soulignent le clivage indépendantiste/anti-indépendantiste qui a remplacé le traditionnel clivage gauche-droite, et mettent l'accent sur les rivalités idéologiques de ces formations.

Ces dessins, l'un des lieux privilégiés d'inscription de l'humour dans le discours journalistique, allient une apparente légèreté à la raillerie de la formule, de façon à servir une intention didactique tout en instaurant une connivence amusée avec le lecteur liée au décryptage des différents éléments graphiques et rhétoriques. La malice est, en effet, au rendez-vous et prête à sourire, notamment lorsque sont évoqués les échanges entre Mariano Rajoy et Carles Puigdemont, le président de la *Generalitat*, affublé dans ces caricatures du surnom « *Puchi* », un diminutif certes affectif mais qui se veut surtout moqueur en traduisant son manque d'envergure. On peut ainsi voir un chef du gouvernement espagnol protecteur à l'égard de « *Puchi* » au moment d'annoncer les mesures prises pour empêcher la tenue du référendum, comme la confiscation des urnes ou l'envoi de la Garde civile à Barcelone : « *Lo hago por tu bien, Puchi! Para que no nos estrellemos en la próxima curva* »[23]. Plus que l'expression d'une solidarité, l'emploi du « nous » souligne que tous deux risquent de subir les conséquences de cette crise. Le dessin montre Rajoy lancé à la poursuite de Puigdemont, lequel vêtu de l'uniforme des *Mossos d'Esquadra*[24] tente de cacher les urnes. Sa moue dubitative montre qu'il est pourtant peu réceptif à cette recommandation.

C'est cette image d'un Rajoy paternaliste, fumant son cigare habituel et assis sur un trône que l'on retrouve dans nombre de vignettes qui l'opposent au président de la *Generalitat* et qui visent à illustrer leurs fréquentes confrontations. Il convient cependant de signaler que la représentation graphique de ces échanges est dépourvue de toute violence ou agressivité, elle cherche davantage à suggérer l'absurdité de ces situations. Comme, lorsqu'au lendemain des élections du 21 décembre 2017, Rajoy, le visage fermé et toujours assis sur son trône, demande à

[22] L'*Estalada* est le drapeau indépendantiste catalan.
[23] « Je le fais pour ton bien Puchi ! Pour que nous ne nous écrasions pas au prochain virage », *El País*, 24-09-2017.
[24] La police autonomique catalane qui dépend de la *Generalitat*.

un Puigdemont miniature et flottant dans les airs, sans véritable point d'attache, de constituer le Parlement avant la date butoir du 17 janvier 2018[25]. Le désormais ex-président de la Catalogne, exilé en Belgique, lui répond, apeuré : « *Puigdemont, president virtual* ». La réplique, en catalan, souligne certes une ambition personnelle mais aussi l'impasse dans laquelle tous deux se trouvent en mettant l'accent sur l'impossibilité d'un dialogue et l'incommunicabilité des personnages.

La charge politique de l'humour à l'encontre de Carles Puigdemont, la principale cible de ces caricatures, se vérifie également lorsque sont abordés ses liens avec les autres responsables des partis catalans. Un moyen d'illustrer leurs fréquentes divisions et divergences d'opinion quant aux modalités de mise en œuvre du processus indépendantiste. Ainsi, quelques jours avant l'organisation du référendum, Puigdemont est-il dessiné, tout en haut d'un précipice où apparaît l'inscription 1-O[26], à côté d'Oriol Junqueras, le dirigeant d'*Esquerra Republicana de Catalunya*[27], lequel lui demande : « *¿ Saltamos, Puchi?* »[28]. Le décor de fond montre des nuages portant différents noms tels *DUI*[29], *Independencia*, où ils pourraient se poser. La réponse de Puigdemont permet au dessinateur de dénoncer son manque de loyauté et une certaine forme d'opportunisme politique : « *Salta tú primero a ver si flotas* »[30].

Cette thématique, largement exploitée, est servie par la force expressive de ces caricatures et par la relation texte-image, à partir de formules synthétiques construites sur la base de tournures familières et d'expressions populaires. L'impact du message repose sur cette vision décalée et permet une distance humoristique. La caricature publiée le jour du lancement de la campagne pour les élections du 21 décembre 2017 est, en ce sens, particulièrement significative. Au premier plan, apparaissent, dévêtus et sans aucune touche de couleur, les dirigeants indépendantistes incarcérés pour sédition dont Oriol Junqueras, l'ancien

[25] *El País*, 30-12-2017.
[26] Le premier octobre, la date du référendum.
[27] La Gauche Républicaine de Catalogne, un parti politique favorable à une accélération du processus indépendantiste.
[28] « Allez Puchi, on saute ? », *El País*, 26-09-2017.
[29] La Déclaration unilatérale d'indépendance.
[30] « Saute en premier, voyons si tu t'en tires ».

vice-président de la *Generalitat*, et les responsables de l'*Asamblea Nacional Catalana* et l'*Òmnium*, deux associations culturelles accusées d'avoir encouragé la mobilisation populaire. Leurs moues dubitatives et leurs regards interrogatifs convergent vers Puigdemont, interpellé par Miguel Iceta, le chef de file des socialistes catalans, qui, bien qu'il soit chauve et opposé au processus d'indépendance, arbore fièrement une abondante chevelure striée des bandes du drapeau catalan : « *¡ Jo, Puchi! ¡ Se la has liado parda!* »[31]. Une exclamation faussement admirative qui rend Puigdemont responsable de ce début de campagne chaotique pour les formations indépendantistes avec un ex-président en exil et plusieurs dirigeants politiques en prison. Le lecteur appréhende la scène dans sa globalité et aussi bien le décryptage des procédés rhétoriques que la répétition sérielle de certains éléments graphiques agissent sur la construction de sens qu'il opère tout en créant une connivence ludique. Des dessins qui s'amusent des affects exprimés dans les déclarations et discours politiques et témoignent d'une charge accusatoire. L'objectif est bien le divertissement à partir du traitement satirique des tensions qui traversent la classe politique en épargnant toutefois la société catalane, peu représentée dans ces vignettes.

À l'inverse, les contributions du dessinateur humoristique Forges, reconnaissables à la rondeur qui caractérise sa graphie et les formes de ses personnages, se centrent davantage sur la société dans son ensemble, le plus souvent sans faire de distinctions entre Espagnols et Catalans. Un regard plus distancié qui invite à la réflexion et permet d'agir sur toutes les sensibilités à l'image de cette caricature publiée également le jour du lancement de la campagne pour les élections du 21 décembre 2017. On y voit un couple en train de regarder la télévision, sans que rien n'apparaisse à l'écran aux yeux du lecteur. Sur le mode de l'implicite, leur échange cible là encore le comportement des politiques. Dans la première bulle, l'épouse interroge son mari « *¿Por qué gritan todos a la vez ?* »[32] dont la réponse assez inattendue souligne un paradoxe « *Porque no tienen razón* »[33].

[31] « Ouah, Puchi ! Tu as mis une sacrée pagaille », *El País*, 5-12-2017.
[32] « Pourquoi crient-ils tous en même temps ? », *El País*, 5-12-2017.
[33] *Ibid.*, « Hé bien, parce qu'ils n'ont pas raison ».

Son regard désabusé accompagne des propos auxquels ne peut manquer de s'identifier une partie de la société espagnole et catalane. Nul doute que le pronom « *todos* » renvoie à l'ensemble de la sphère politique critiquée ici pour son manque de concertation et de dialogue. Au lieu de favoriser la négociation et de chercher une voie pour la résolution du conflit, chacune des parties cherche à s'imposer. Une agitation qui dissimulerait par ailleurs les incohérences des choix politiques proposés. En peu de mots et à l'aide de certains éléments graphiques, Forges permet un processus d'identification en résumant le point de vue d'une opinion publique lasse de cette crise.

Révélateurs des choix éditoriaux du quotidien *El País*, ces exemples témoignent de la force expressive de l'humour dans ce contexte de crise et mettent en avant son aspect offensif au service d'enjeux idéologiques déterminés. Par le biais de la satire, de l'ironie et du détournement, articles d'opinion et caricatures l'utilisent comme une arme critique qui, tout en faisant du lecteur un complice, cherchent à susciter un rire partisan en appui des thèses défendues par le journal.

La contestation par la dérision : les initiatives de la société civile

Contrairement à la presse nationale qui, comme *El País*, recourt à l'humour dans sa stratégie d'opposition au processus indépendantiste, les journaux d'information générale en catalan, à l'image des dirigeants politiques de la région, privilégient une rhétorique de victimisation[34]. Force est de constater que les quotidiens pro-indépendance, *El Punt Avui* et *Ara* excluent toute approche humoristique pour traiter cette question où une dramatisation de l'information[35] semble être de mise, à l'exception toutefois de quelques chroniques qui, au lendemain des élections du 21 décembre, adoptent un ton plus léger et moqueur. Comme si les résultats de ces

[34] Cette stratégie de communication qui participe d'une instrumentalisation de l'histoire met l'accent sur la thèse d'une Catalogne en permanence humiliée par l'État espagnol (se reporter sur ce point à l'ouvrage de Benoît PELLISTRANDI, *Le Labyrinthe catalan*, Paris, Desclée de Brouwer, 2019, p. 181-185). Ainsi, plusieurs articles publiés dans *El Punt Avui* et *Ara* au cours de la période étudiée établissent un lien entre la situation actuelle et la répression dont a été victime la Catalogne pendant la dictature franquiste (Miquel RIERA, « La repressió de l'1-O, ben present », *El Punt Avui*, 3-12-2017).
[35] Cette dramatisation de l'information s'appuie sur une dénonciation des agissements de l'État central résonnant comme un appel à l'indignation par le biais d'un lexique alarmiste et d'une rhétorique émotionnelle.

élections, interprétés par les partisans de l'indépendance comme une victoire[36], voire une revanche autorisaient enfin un rire libérateur. Pour preuve, cet éditorial dont le titre, entre malice et désinvolture, interpelle directement Mariano Rajoy : « *I ara què, Mariano ? Qué faràs, mantindràs el 155 per governar ara amb quatre diputats ?* »[37]. L'utilisation du prénom, le tutoiement et un registre de langue familier participent du décalage pour mieux se moquer des choix tactiques de l'exécutif central. Des procédés discursifs employés tout au long de l'article et qui permettent de souligner sur le mode de l'ironie l'écart entre les moyens d'action mis en œuvre par le Parti Populaire lors de la campagne électorale et le résultat obtenu avec seulement quatre députés pour cette formation : « *Espectacular, Mariano, espectacular. Convoques eleccions a Catalunya per la via del 155 i va i resulta que fas un resultat espectacular* »[38]. La moquerie repose sur ce semblant de félicitations pour mieux tourner en ridicule le chef du gouvernement madrilène.

L'usage du comique reste néanmoins marginal dans ces quotidiens et l'on ne retrouve ni la créativité dans la diversité des répertoires représentationnels, ni l'originalité de la mise en scène du discours humoristique qui caractérisent *El País*. Le recours à ces procédés est même fortement décrié et donne lieu à des confrontations médiatiques. L'un des exemples les plus significatifs à ce propos est la caricature de Peridis publiée dans *El País* après l'attentat terroriste de Barcelone le 17 août 2017. Elle montre Puigdemont, une urne dans les mains en vue de la préparation du référendum : « *Nosotros seguimos con la hoja de ruta* »[39]. Il n'adresse aucun regard aux personnes endeuillées situées en arrière-plan qui pleurent un proche. L'objectif est bien de dénoncer l'attitude des autorités catalanes dont les seules priorités seraient le processus indépendantiste et l'organisation du scrutin malgré la gravité des évènements. La presse pro-indépendance réagit avec virulence et condamne à l'image de *El Nacional.cat* « une cruelle vignette » et « l'amalgame

[36] La une de *El Punt Avui* du 22 décembre 2017 titre : « Continuons, ERC, *Junts per Catalunya* et la CUP obtiennent une nouvelle fois la majorité absolue et sont en mesure de gouverner ».
[37] « Et maintenant, Mariano ? Que vas-tu faire, penses-tu maintenir l'application du 155 et gouverner avec quatre députés ? », *El Punt Avui*, 22-12-2017.
[38] *Ibid.*, « C'est spectaculaire, Mariano, vraiment spectaculaire. Tu convoques des élections en utilisant l'article 155, et voilà que tu obtiens un résultat vraiment spectaculaire ».
[39] « Nous, nous maintenons notre feuille de route », *El País*, 18-08-2017.

entre le projet indépendantiste et les attentats »[40]. La caricature suscite également la désapprobation des dirigeants politiques catalans qui, via les réseaux sociaux, en appellent à l'indignation de l'opinion publique. Tel est, en effet, le but du message de Jordi Turull, le conseiller à la présidence et porte-parole du gouvernement de Carles Puigdemont de juillet à octobre 2017 : « *Quan creus que ja ho has vist tot, sempre n'hi ha que poden caure més baix. Quina vergonya. Quina miseria* »[41]. Qualifiée de « bêtise », d'« horreur », d' « atrocité », la vignette provoque un véritable tollé sur la Toile. Force est de constater que l'humour de Peridis n'a pas pour unique fonction de faire rire, il dérange et entraîne une réactivité immédiate dans l'expression des sentiments.

Pourtant, malgré ces réactions, l'humour s'est aussi invité en Catalogne au moyen d'initiatives lancées par la société civile afin d'exprimer une prise de position donnée et surtout une appartenance à l'un ou l'autre des deux camps, témoignant par là-même d'une importante capacité d'influence et de ralliement. Le projet fictif de création d'une nouvelle communauté autonome, nommée *Tabarnia*[42], réunit ces différents objectifs. Séparée de la Catalogne, ce territoire englobe les provinces de Barcelone et de Tarragone où le vote anti-indépendantiste est majoritaire, en opposition aux provinces de Gérone et Lérida. À l'origine de cette proposition, les membres de l'Association *Barcelona is not Catalonia*, dont le nom est déjà une parodie du slogan séparatiste *Catalonia is not Spain*. C'est en mêlant humour et dérision que le mouvement expose ses arguments en tentant de mobiliser les « Tabarniens » sur les réseaux sociaux. Il s'agit de détourner et de parodier les slogans et mots d'ordre des indépendantistes afin de mettre en avant leurs contradictions et de créer ainsi une nouvelle dynamique au sein du bloc unioniste susceptible d'encourager la contestation. Bien qu'étant construite sur le mode de la plaisanterie, cette stratégie met en évidence le clivage des opinions en

[40] Gabriel NAVALES, *El Nacional.cat*, 19-08-2017, consulté le 28 mai 2019, https://www.elnacional.cat/es/sociedad/vineta-el-pais-atentado_: « La cruel viñeta de *El País* que mezcla los atentados con el proceso ».

[41] « Quand on pense avoir déjà tout vu, on se rend compte que certains peuvent tomber encore plus bas. Quelle honte. Quelle misère », consulté le 28 mai 2019, https://twitter.com/jorditurull/status/898847_.

[42] « ¿ Qué es Tabarnia? », *El País*, 26-12-2017.

Catalogne et pose en filigrane la question de la création de nouvelles frontières ainsi que de leur acceptation par la population. La question est délicate et l'humour permet la cristallisation des inquiétudes propres au sentiment identitaire. Les réactions, à la fois de soutien et d'opposition à cette initiative, sont nombreuses, aussi bien de la part des politiques qui intègrent ce dispositif à leur argumentaire que de la société civile qui se prend au jeu, à tel point que la très sérieuse *Real Academia Española*, l'institution chargée de la normalisation de la langue espagnole, est sollicitée pour donner un nom aux « habitants de Tabarnia ». Comble de l'ironie, elle se prononce sur cette question particulièrement médiatisée lors de la campagne électorale pour le scrutin du 21 décembre 2017 et valide l'emploi de deux termes[43].

Cette région satirique et virtuelle, devenue l'emblème d'une contestation, donne lieu à une véritable passe d'armes à travers la création d'un autre néologisme construit sur le même modèle : *Pepernia*, pour désigner une Espagne victime de la corruption du PP. Le jeu de mots porte sur l'association « PP + *hernia* », c'est-à-dire les « hernies » du Parti Populaire représentées dans la caricature[44] par des sacs d'euros transportés par le chef de l'exécutif central. Un moyen de dénoncer les affaires de corruption du Parti Populaire mais aussi une instrumentalisation de la question catalane dans le but de détourner l'attention de l'opinion publique.

Au-delà des initiatives lancées par un collectif citoyen, de nombreux messages postés sur les réseaux sociaux sous forme de parodies, montages et détournements participent d'une dynamique individuelle. Ces réactions font référence à une actualité immédiate et visent les déclarations et propositions des politiques en donnant lieu à des réparties amusantes. Dans ce cas, le rire comme symbole de la protestation témoigne d'un engagement citoyen lié au développement de nouveaux répertoires d'action et contribue à construire une identité partagée. Pour preuve, les nombreuses interventions autour du référendum d'autodétermination du 1er octobre. Les messages visent à dénoncer les dispositions prises par l'exécutif

[43] « Los de Tabarnia son tabarneses o tabarnienses, pero no tabarnícolas, según la RAE », *El País*, 28-12-2017.

[44] Manel FONTDEVILA, *El Diario.es*, 27-12-2017, consulté le 28 mai 2019, http://www.eldiario.es/vinetas/Tabarnia_10_723127681.html

central pour empêcher l'organisation du scrutin, telles l'envoi de renforts policiers pour interdire l'accès aux bureaux de vote. Ces forces de l'ordre sont hébergées sur un bateau amarré au port de Barcelone, lequel est décoré, sur l'un des côtés, des reproductions de personnages de dessins animés comme « Titi et Grosminet ». « Le bateau de Titi » devient alors la cible de toutes les moqueries qui exploitent le contraste entre la naïveté des dessins et la gravité de la crise, comme le souligne ce tweet repris par le journal en ligne *Diario El Comunal* : « *Tras la dura batalla y los enfrentamientos los guerreros fueron a tomar su merecido descanso al barco de Piolín* »[45]. Ces plaisanteries dérangent, à tel point que, pour y mettre fin, le gouvernement décide de cacher ces dessins à l'aide de bâches. La réaction de l'exécutif madrilène pourrait nous paraître excessive, elle dit cependant le pouvoir de l'humour devenu ici le corollaire d'une désobéissance civile emblématique de ce mouvement de contestation.

Ces utilisations à la fois ludiques et satirico-politiques mettent en avant la fonction libératrice de l'humour dans une société de plus en plus fracturée et alors que la question de l'indépendance divise jusque dans les familles. Au-delà de l'expression d'une prise de position politique, l'acte humoristique représente, dans ces dynamiques de confrontation, un moyen de canaliser une violence qui reste verbale et symbolique tout en soulignant l'ampleur des clivages existants et la complexité de ces affrontements identitaires. À travers la construction et le partage d'émotions collectives telles l'anxiété, la peur mais aussi la colère et l'indignation, ce comique agressif laisse transparaître la virulence des échanges réciproques. Il permet de faire entendre revendications et protestations et met dans le même temps en exergue des sentiments d'appartenance pour mieux exclure l'adversaire. Alors que le système politique démocratique est régulièrement confronté à des situations de blocage institutionnel et à une crise de représentativité, l'humour participe d'une interaction émotionnelle et contribue à donner une visibilité plus importante de l'engagement citoyen dans l'espace public. Il est, en ce sens, une des

[45] « Après cette dure bataille et ces affrontements, les guerriers purent profiter d'un repos mérité sur le bateau de Titi », *Diario El Comunal*, 25-09-2017, consulté le 28 mai 2019, https://diarioelcomunal.com/la-crisis-catalana

composantes essentielles des registres d'action collective en favorisant l'identification et l'adhésion. Dans un contexte marqué par une conflictualité croissante et une incommunicabilité entre les deux camps, son usage stratégique mêle affects et raison pour répondre aux caractéristiques des nouveaux modes de participation citoyenne, et concourt ainsi à créer cet « espace politique émotionnel » évoqué par George E. Marcus où « en étant à la fois passionnés et rationnels les citoyens démocratiques peuvent donner le meilleur d'eux-mêmes. Parce qu'alors ils ressentent autant qu'ils pensent »[46].

[46] George E. MARCUS, *Le Citoyen sentimental, Émotions et politique en démocratie*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 2008, p. 206.

D. PIFANO, « El humor de los hijos de las personas desaparecidas en Argentina », Atlante. Revue d'études romanes, n°13, Automne 2020, p. 200-215, ISSN 2426-394X.

El humor de los hijos de las personas desaparecidas en Argentina

Diana Pifano

Dalhousie University

Al terminar la última dictadura cívico-militar argentina, los grupos por la defensa de los derechos humanos y los familiares de las 30,000 personas desaparecidas por el régimen emprendieron una larga lucha por la verdad y la justicia, que durante décadas acarreó grandes frustraciones y desilusiones. Ya en el año 1977 las Madres de Plaza de Mayo habían comenzado a luchar para que el gobierno de facto reconociera la ausencia de sus seres queridos y, en el regreso a la democracia, encontraron un panorama político complicado que les presentaría nuevos obstáculos[1]. En un primer momento, los familiares de las víctimas que buscaban la verdad y la justicia se vieron restringidos por las leyes de Punto Final (1986) y Obediencia debida (1987), que rigieron la presentación de causas contra los culpables. Algún tiempo después, durante los pocos juicios que ocurrieron en los años 80, los testimonios de los testigos y demandantes fueron fuertemente condicionados. Se interrumpió, por ejemplo, el testimonio de cualquier persona que llorara o pareciera estar influido por sus emociones sin hacer ninguna consideración al trauma que habían sufrido los sobrevivientes de los centros clandestinos de detención y tortura. Inclusive la pequeña victoria que lograron con la condena de algunos de los líderes del régimen devino en una de las más grandes frustraciones que sufrieron sobrevivientes y familiares de las víctimas, cuando los reos fueron indultados por el presidente Carlos Menem en los años 90. Lamentablemente en el ámbito social los familiares de las víctimas y en especial sus hijos, también fueron

[1] No alcanzaría el espacio que tenemos aquí para describir el complejo y delicado entramado histórico, político y social de la Argentina en los años de la pos-dictadura. Para un recuento mucho más amplio y detallado de lo que puedo ofrecer refiero a la obra de Hugo VEZZETTI, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2002.

objeto de un rechazo generalizado. En este caso esa marginalización fue alentada por la sociedad civil que sostuvo a la dictadura con su complicidad y perpetuó una serie de discursos degradantes como el "por algo será" y las infames nociones sobre la promiscuidad de las mujeres militantes[2]. Durante décadas la postura oficial y la actitud social estuvieron determinadas por la marginalización de todos aquellos asociados con los grupos militantes de izquierda y una noción de reconciliación basada en el olvido y el silencio. No fue hasta el 2003 cuando la política de la memoria en Argentina dio un giro, y le siguió un cambio gradual en las actitudes sociales respecto al pasado. En ese año, durante su discurso inaugural el presidente Nestor Kirchner (2003-2007) declaró su solidaridad con una "generación diezmada" y a lo largo de su mandato implementó una serie de políticas que posibilitaron la creación de espacios de la memoria, reanudaron los juicios contra los verdugos del régimen, y permitieron que los hijos de personas desaparecidas y asesinadas recibieran reparaciones económicas. Una de las consecuencias más importantes de este giro político es que alentó un nuevo diálogo cultural y nutrió la producción de novelas, obras de teatro, blogs, filmes y muestras de poesía y fotografía que reflexionaban sobre los estragos de aquel oscuro capítulo de la historia.

Muchas de las nuevas voces autorales que exploran la dictadura y sus consecuencias, pertenecen a los hijos de las personas desaparecidas[3]. Ellos examinan y en algunas

[2] Estas ideas se atribuyen a la esposa de Ramón Genaro Díaz Bessone, ideólogo del régimen. Posteriormente sirvieron como justificación para el uso de la violencia sexual y las violaciones como forma de tortura.

[3] Este es un corpus amplio, pero merece la pena nombrar algunos de los textos más destacados. En el ámbito literario se distinguen: Raquel ROBLES, *Pequeños combatientes,* Madrid, Alfaguara, 2013; Félix BRUZZONE, *76,* Buenos Aires, Editorial Tamarisco, 2008 y *Los topos,* Buenos Aires, Mondadori, 2008; Ángela URONDO RABOY, *¿Quién te crees que sos?,* Buenos Aires, Capital Intelectual, 2012 y de Ernesto SEMAN, *Soy un bravo piloto de la nueva China*, Buenos Aires, Mondadori, 2011. En el contexto fotográfico se destacan las exposiciones tituladas "Arqueología de la Ausencia" de Lucila QUIETO y "Ausencias" de Gustavo GERMANO. Entre los blogs más conocidos se pueden nombrar: el de Mariana Eva PEREZ, *Diario de una princesa montonera*, Mariana Eva Perez, consultado el 6 de junio de 2020, http://princesamontonera.blogspot.com; el de Julián AXAT, *Detectives salvajes*, consultado el 6 de junio de 2020, http://coleccionlosdetectivessalvajes.blogspot.com y el de Ángela URONDO RABOY, *Pedacitos,* consultado el 6 de junio de 2020, http://pedacitosdeangelita.blogspot.com. En materia teatral se puede referir a la obra teatral de la misma Mariana Eva PEREZ y de Lola ARIAS, *Mi vida después,* Buenos Aires, Reservoir Books, 2016. Los padres de Arias no fueron detenidos-desaparecidos, sino que se apropiaron

ocasiones critican las acciones de sus padres y sus ideales políticos; describen la fragmentación de sus familias y las huellas que dejó la represión; y reflexionan sobre su propia condición como activistas sociales e *hijos*[4]. Sus obras son, como lo propone Dominic LaCapra, espacios para hacer el difícil trabajo de memoria. A pesar de recurrir a una variedad de géneros y temas, estos artistas comparten un distanciamiento del modelo previo que, durante la dictadura y en los años que siguieron el retorno a la democracia, estuvo guiado por un ethos testimonial y un deseo de enaltecer la figura del militante.

El arte después de la dictadura

Para entender el panorama artístico de los años que siguieron el fin de la dictadura, primero debemos considerar que los géneros de mayor difusión fueron el cine y la literatura. Comenzando la década de los 80, al acabar la censura de la Junta militar tanto cineastas como autores asumieron la tarea de representar y dar a conocer los horrores de la dictadura[5]. Sin embargo, su tarea se vio complicada por el delicado entorno

ilegalmente de su hermano, por lo que su familia también está marcada por los crímenes del régimen. Los filmes documentales más destacados son: de Albertina CARRI, *Los Rubios,* Argentina, Primer Plano Flim Group, 2004; de Nicolás PRIVIDERA, *M*, Argentina, Trivial Media, 2007; de Natalia BRUSCHTEIN, *Encontrando a Víctor,* México, Centro de Capacitación Cinematográfico, 2005 y de María Inés ROQUE, *Papá Iván,* México, Centro de Capacitación Cinematográfico, 2004. También merece la pena mencionar el largometraje de Benjamín AVILA, *Infancia clandestina*, Argentina, Historias Cinematográficas Cinemanía, 2012.

[4] Está claro que este grupo también incluye a artistas que vivieron la represión en carne propia y otros que no fueron víctimas directas del régimen, sino que representan una sociedad agraviada. Mi enfoque en este análisis son dos autoras cuyos padres fueron desaparecidos, mas no pretendo restringir esta perspectiva de análisis. Por el contrario, a lo largo de mi investigación sobre el tema me he esforzado por desarrollar un acercamiento teórico que abarque las obras de autores con todo tipo de experiencias. Entre las ficciones que exploran el tema, escritas por autores que no son descendientes de las víctimas del régimen vale la pena mencionar: de María Teresa ANDRUETTO, *Lengua madre,* Buenos Aires, Literatura Random House, 2010 y *Los Manchados,* Buenos Aires, Literatura Random House, 2015; de Cristina FEIJOO, *La casa operativa,* Buenos Aires, Planeta, 2007; de Carlos GAMERRO, *El secreto y las voces,* Buenos Aires, Edhasa, 2011 y *Un yuppie en la columna del Che Guevara,* Buenos Aires, Edhasa, 2011; de Leopoldo BRIZUELA, *Una misma noche*, Madrid, Punto de Lectura, 2012; de Sergio CHEJFEC, *Los planetas*, Buenos Aires, Alfaguara, 1999; de Martín KOHAN, *Dos veces junio,* Barcelona, Novena Edición, 2002, y *Ciencias morales,* Barcelona, Editorial Anagrama, 2007; y de Marcelo FIGUERAS, *Kamchatka, Nueva York, Publicaciones Grove/Atlantic,* 2003.

[5] Algunos ejemplos de filmes que abordan directamente el tema de los horrores de la dictadura son: dirigida por Luis PUENZO, *La historia oficial*, Argentina, Historias Cinematográficas Cinemanía, 1985;

político. El primer gobierno democrático, encabezado por Raúl Alfonsín, tuvo la difícil tarea de concertar la transición pacífica e intentar imponer justicia en un ambiente político tenso. A pesar de que la Junta Militar había cedido el poder voluntariamente, el alto mando de las Fuerzas Armadas estaba en una posición vulnerable ante la ley y aún tenía la capacidad de retomar el control. Sin embargo, se comenzaba a vislumbrar la magnitud de la represión llevada a cabo por el régimen, que hasta entonces había sido encubierta. Dadas estas condiciones, una de las primeras acciones del presidente Alfonsín fue formar la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) con el propósito de investigar la desaparición forzada de personas durante el régimen dictatorial de la Junta Militar. El resultado fue un informe titulado *Nunca más*, que se publicó en 1984 y sacó a la luz las atrocidades de lo que había ocurrido a escondidas. Dicho documento registró la desaparición de casi 9,000 personas, cifra que hoy en día se estima más cerca de 30,000. Sin embargo las Fuerzas Armadas negaron su participación en detenciones y asesinatos hasta mediados de los años 90. Queriendo apaciguar la situación política, Alfonsín decretó las leyes de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987) que, respectivamente, pusieron fecha límite a la presentación de causas que denunciaban la desaparición de personas y exculparon a los oficiales de las Fuerzas Armadas que tuvieran un rango menor a coronel por su participación en crímenes relacionados al terrorismo de estado. En tal contexto, no ha de sorprendernos que los artistas de la época sintieran la obligación de sacar a la luz las atrocidades que

dirigida por Hector OLIVERA, *La noche de los lápices,* Argentina, Aries Cinematográfica, 1986; y algún tiempo después, dirigida por Jeanine MEERAPFEL, *La amiga*, Argentina, Alma Film, 1988; dirigida por Lita SANTIC, *Un muro de silencio*, Argentina, Aleph Producciones, 1993 y dirigida por Marco BECHIS, *Garage Olimpo*, Argetntina, Classic Films, 1999. En literatura se destacan: de Miguel BONASSO, *Recuerdo de la muerte,* Nueva York, Cambridge University Press, 2011 y el mismo informe de la CONADEP titulado *Nunca más* (1984) que continúa vendiendo miles de copias al año. Algún tiempo después se publican: de Eduardo ANGUITA y Martín CAPARROS, *La Voluntad: una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina,* Buenos Aires, Planeta, 1997; de Noemí CIOLARO, *Pájaros sin luz: testimonio de mujeres de desaparecidos,* Buenos Aires, Planeta, 1997; y de Munu ACTIS, Cristina Inés ALDINI y Miriam LEWIN, *Ese infierno: conversaciones con cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2001.

ocultaba el régimen, dar voz a los sobrevivientes y rescatar la imagen del militante que durante años había sido denigrada por el discurso oficial.

Más de treinta años después, el enfoque de los artistas contemporáneos ya no es testimonial y su ideología no encaja en la dicotomía que enfrentó la izquierda y la derecha durante los años de la dictadura. Ellos crecieron y se formaron durante las décadas de la difícil lucha por la verdad y la justicia. Fueron testigos de los escasos juicios que surgieron a partir del informe de la CONADEP, y también de los indultos otorgados por el presidente Carlos Menem en 1989 y 1990 (beneficiando, entre otros, a uno de los líderes de la Junta Militar, el General Videla). Su frustración ante la indolencia política los llevó a formar grupos de base como H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) luchando por la verdad y la justicia[6]. Esta organización tuvo un impacto social inmediato gracias a la organización de demostraciones públicas llamadas *escraches*, durante las cuales ocupaban las calles cercanas a los hogares o lugares de trabajo de represores conocidos, para hacerle saber a los vecinos que un verdugo del régimen vivía entre ellos. Entre discursos, música y bailes, los participantes ocupaban el espacio público, tomaban la palabra y se hacían escuchar.

Todos estos eventos — históricos, políticos y sociales — nutren la perspectiva de los *hijos* sobre el pasado. Sus experiencias de vida van más allá de lo ocurrido durante los años de la dictadura, lo que les ha permitido desarrollar nuevos acercamientos y estrategias narrativas. Para ellos ya no es inimaginable cuestionar los eventos históricos y los discursos enaltecedores del militante, ni tampoco consideran impensable aproximarse al pasado desde una perspectiva humorística, por lo que encontramos por

[6] Actualmente en Argentina operan múltiples asociaciones que trabajan por la defensa de los derechos humanos y el rescate de la memoria. Las más conocidas son sin duda las *Madres de Plaza de Mayo* y las *Abuelas de Plaza de Mayo*, que han alcanzado renombre internacional. Otras las asociaciones conformadas por familiares de las víctimas son: *Asociación Seré por la memoria y la vida*, la alianza de organizaciones de derechos humanos *Memoria Abierta* y la asociación *Familiares de desaparecidos y detenidos por razones políticas*. Además, vale la pena mencionar las asociaciones conformadas por sobrevivientes de los centros clandestinos de detención y tortura. Entre ellas figuran la *Asociación de Ex Detenidos Desaparecidos* y la mesa de trabajo y consenso *Ex Centro Clandestino de Detención Tortura y Exterminio "Olimpo"*.

primera vez un giro lúdico en las obras que tratan el tema de los crímenes de lesa humanidad en Argentina.

Aunque gran parte de los artistas que trabajan la detención-desaparición de sus padres incluyen pequeñas dosis de humor en sus obras, el enfoque de este estudio es la función social y política del humor en dos textos en los cuales la directriz es divertir: la obra narrativa *Diario de una princesa montonera – 110% verdad* de Mariana Eva Perez[7] y el espectáculo teatral *Montonerísima,* escrito e interpretado por Victoria Grigera[8]. Ambas autoras abordan la tragedia sufrida por su familia con un humor atrevido y desafiante. Por su parte, Mariana Eva Perez, quien es hija de padres desaparecidos y cuyo hermano fue apropiado al nacer en cautiverio, compuso *Diario…* a partir de textos tomados de su blog homónimo. El suyo es un relato fragmentado que se acerca más a un diario de vida que a una novela. Allí, el lector acompaña a la narradora, alter ego de la autora, en su activismo, compartiendo sus experiencias en torno a lo que ella llama "el temita"[9]. Por otra parte, el espectáculo de Grigera, cuyo padre desapareció antes de que ella naciera, es un espectáculo de *stand up* compuesto de varias secciones donde se discute la política del momento. La porción de *Montonerísima* que más nos interesa se llama "La monto-niñez", vocablo en el cual el prefijo deriva del sustantivo Montoneros, el grupo militante del peronismo revolucionario más importante y conocido, cuya aparición pública se dio en mayo de 1970. Aquí también se introduce un alter ego de la comediante, una niña de cuatro años, a quien su "monto-madre" le explica los complejos ideales políticos de la izquierda de los años 70. La jovialidad surge al reinterpretar aquellas enseñanzas, que se presentan con un enfoque infantil, dentro de un contexto moderno y adulto.

---

7 Mariana Eva PEREZ, *Diario de una princesa montonera – 110% verdad,* Buenos Aires, Capital Intelectual, 2012.

8 Victoria GRIGERA, *Montonerísima*, 2013.

9 *Diario* es una autoficción, es decir, un texto perteneciente al género descrito por Serge DOUBROVSKY, al hablar de su novela *Fils* (Paris, Gallimard, 2001) donde se borra la línea entre la autobiografía y la ficción. De manera puntual, la obra autoficcional es aquella donde autor, personaje y narrador son el mismo.

La jocosidad entre la tragedia

Habiendo examinado las condiciones políticas, sociales y culturales que llevaron a los artistas como Perez y Grigera a incorporar la risa a la discusión de este tema tan sombrío, pasamos a discutir cómo el humor en este contexto, lejos de tener una intención irrespetuosa, constituye una rebelión contra la solemnidad del discurso contemporáneo sobre la memoria de la última dictadura militar. En lo que sigue examinamos ejemplos de cada texto para describir los mecanismos del humor y la manera en que éste sirve para (re)construir la memoria familiar, delinear la identidad fragmentada de sus autoras y crear una imagen pública que da la cara ante la pérdida de sus padres, la marginalización sufrida durante la infancia y la indolencia política que durante décadas fue un obstáculo para los familiares de las víctimas.

Para ello, partimos de las reflexiones del sociólogo uruguayo Gabriel Gatti, quien ha descrito el fenómeno de la detención-desaparición como un desastre fundacional que ocurre cuando se le roba a una persona su existencia, se le despoja de su ciudadanía y su identidad, se le priva del control sobre su cuerpo, y se le borra de la historia[10]. Este es un evento tan aberrante, explica Gatti, que socava nuestra comprensión del mundo y conlleva a un colapso del lenguaje, el cual no se da basto para describir la magnitud de tal tragedia[11]. En base a estos preceptos, Gatti describe cómo las narrativas de los hijos de personas desaparecidas están construidas desde la ausencia del sentido: "son narrativas en que ése y no otro — la catástrofe — es el lugar de la enunciación desde el que se constituyen y asumen que, aunque sea un lugar difícil de decir, desde él se puede hablar y en el se puede construir identidad"[12]. El sociólogo observa que, al tener la catástrofe como punto de partida, estos textos la normalizan, utilizando a menudo paradojas, parodias y humor negro para sobrellevar las dificultades narrativas que

[10] Gabriel GATTI, *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2001, p. 12.
[11] *Ibid.*, p. 24. El autor compara el colapso del lenguaje que intenta describir la detención-desaparición con las conocidas palabras de Theodor Adorno sobre la imposibilidad de hacer poesía después de Auschwitz.
[12] *Ibid.*, p. 112.

impone el tema[13]. El humor, nos dice, opera como una estrategia para mediar la tragedia e indicar una "asunción distante de la identidad", particularmente entre grupos de *hijos*[14].

Cecilia Sosa ha profundizado esta noción en un trabajo de campo realizado con la organización H.I.J.O.S. Su estudio le ha permitido describir la manera en que los integrantes de este grupo emplean el humor negro de manera paradójica ya que facilita la construcción de su identidad en base a las nociones tradicionales y normativas (la sangre, la familia, la herencia), y a la vez se rebela contra ellas al presentar la ruptura del núcleo familiar y el quiebre de la transmisión generacional desde una perspectiva jovial. Dentro del contexto de la ausencia, explica Sosa, los miembros de la asociación utilizan el humor negro y autocrítico para transformar sus pérdidas en objetos de risa colectiva que parodian las nociones tradicionales de felicidad. La autora usa como ejemplo, el chiste hecho por un joven a cuyo padre desaparecido se le hizo una estatua. Cuando llueve, el joven dice: "Me voy un rato a ver a mi viejo. El pobre tipo se está empapando afuera"[15]. Sosa explica que lejos de esconder su condición de *hijos*, que durante su infancia fue una marca de estigma y rechazo, los miembros de la organización hacen alarde de ella y la multiplican. En el ejemplo anterior el joven iguala la estatua, un objeto público, a su padre extendiéndole el cariño y la intimidad perdidos. Más allá del paralelismo inicial, el joven también se apropia de lo que esa estatua representa: la figura del militante, el reconocimiento público de la ausencia de ese hombre a quien honra, y la tragedia tanto personal como colectiva de su desaparición. Entre los miembros de la organización, quien más ha perdido y más ha sufrido se convierte en la persona más destacada del grupo: los "VIP" del grupo H.I.J.O.S. Así, asociar la alegría a la tragedia no sólo constituye un acto de rebeldía, sino que establece lazos afectivos con sus compañeros[16]. Sosa ilustra cómo este tipo de anécdotas coloca a la persona que se hace

[13] *Ibid.*, p. 113.
[14] *Ibid.*, p. 149.
[15] Cecilia SOSA, *Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina's Dictatorship: The Performances of Blood*, Woodbridge, Boydell & Brewer Ltd, 2014, p. 42.
[16] *Ibid.*, p. 40.

a sí misma objeto de la risa en una posición autoritaria e invulnerable[17]. Para ello refiere a las nociones de Sigmund Freud sobre el humor autocrítico, explicando que este tipo de donaires contribuye a una atmósfera en que los participantes sienten placer al compartir una experiencia común (la pérdida de sus padres) que a través de la risa se vuelve permutable.

Alain Badiou se acerca a este tema desde una perspectiva filosófica. Sugiere que los hijos de las personas desaparecidas han decidido retar el discurso de la tragedia como espectáculo, que nació al hacerse públicos los detalles de los crímenes del régimen y creció en la época kirchnerista cuando el tema se reincorporó al discurso social, y los conceptos de verdad y justicia se institucionalizaron. En vez de ser simplemente figuras que personifican el sufrimiento, Badiou propone que los *hijos* han preferido convertirse en "creadores". De manera que, en vez de ocupar una posición pasiva, se les considere agentes y enunciadores[18]. Esta toma de palabra sin duda ha contribuido al creciente corpus producidos por artistas como Perez y Grigera cuyas obras, explica Gatti, reflexionan sobre "el mecanismo que las sostiene", es decir las nociones institucionalizadas de la memoria y la verdad[19].

¿Entonces, qué es tan gracioso?

Un ejemplo claro se encuentra en *Diario…*, en un episodio en que la narradora hace una visita guiada de la ESMA con su novio[20]. Al pasar por la sala de partos donde las mujeres detenidas dieron a luz, y donde probablemente haya nacido el hermano de Perez, ella comenta que la sala debería llevar el nombre de su madre: "[Y]o quiero que le pongan una estrella con el nombre de mi mamá en esta puerta, como en un camarín de Hollywood"[21]. Es esencial aclarar que esta frase no tiene una intención irrespetuosa.

[17] *Ibid*., p. 42.
[18] Alain BADIOU, *Justicia, filosofía, literatura*, Buenos Aires, Homo sapiens, 2007, p. 23.
[19] G. GATTI, *op. cit.*, p. 115.
[20] ESMA, Escuela Superior de Mecánica de la Armada. Se trata de la base de entrenamiento naval que encubrió uno de los centros de detención y tortura más grandes del régimen. Allí se desapareció a miles de personas.
[21] M. E. PEREZ, *op.cit*, p. 18.

El momento que comparten los personajes está cargado de emoción y el novio de la narradora aparece muy conmovido:

> Jota no le festeja el chiste. La envuelve en un abrazo interminable. Pasa por detrás de ella la visita guiada, se oyen explicaciones sobre la Pecera.[22] Ella suspira e intenta zafarse. Él se las ingenia para seguir abrazándola y además acariciarle el corazón[23].

Aquí el objeto de la risa no es la tragedia de la mujer detenida y su familia, y la solemnidad de ese evento no se cuestiona; por el contrario, lo que la autora propone es que asumamos la tragedia y la dejemos de lado para enfocar en su comentario, que va más allá de la catástrofe. Tanto el momento que comparten los personajes, como la tragedia que ha vivido la autora fueron objetos de consumo público mucho antes de que Mariana Eva Perez los relatara en su texto y ese debe ser nuestro punto de partida al interpretar este apartado del texto. Al considerarlo en un contexto pos-traumático, vemos que lo que se resalta a través de la comparación de aquella habitación con un camerino donde las actrices se preparan para dar una actuación pública, es la sensacionalización de la memoria de ese evento (la detención-desaparición, el nacimiento de niños en cautiverio y la subsiguiente desaparición de ellos), que dentro del texto está enfatizada por el hecho de que ese dolor forma parte de la visita guiada. Así observamos que el discurso del humor opera en dos niveles ya que simultáneamente nos recuerda que el dolor de la protagonista es personal y privado pero el espectáculo de la memoria, al igual que la jocosidad, son objetos de consumo público.

Situaciones como ésta se repiten a lo largo del texto, creando múltiples oportunidades para asociar el humor al espectáculo público de la memoria. Otro ejemplo aparece en la discusión de una posible campaña publicitaria de la organización H.I.J.O.S. Allí, Perez juega con el slogan "Camisetas x Juicio y Castigo", que la organización ha colocado en

[22] La Pecera es el nombre que se le dio a un área administrativa del centro de tortura. Se trata de una serie de oficinas unidas por un pasillo común donde se tramitaba la llegada de los detenidos y donde a algunos prisioneros se les obligaba a realizar trabajo forzado.
[23] M. E. PEREZ, *op. cit*, p. 18.

prendas de ropa con las cuales personas famosas se toman fotografías. La narradora propone que la nueva campaña se construya alrededor de los lemas: "Yo me saco la Camisetas x Juicio y Castigo" o "Concurso de remeras mojadas x Juicio y Castigo"[24]. En este caso está claro que el objeto de la burla es el discurso de las instituciones que defienden los derechos humanos, que en aquel momento habían llegado a ocupar un espacio importante en el diálogo cultural y que, sin intención, habían convertido el tema en un espectáculo de consumo masivo. En este ejemplo se resalta la afinidad que Cecilia Sosa nota entre este tipo de humor y el modelo propuesto por Henri Bergson en base a la naturaleza social del humor, que requiere de un espectador para tener éxito[25]. Es interesante notar que el discurso del humor facilita los comentarios sobre las nociones institucionalizadas de la memoria y la defensa de los derechos humanos en Argentina precisamente porque ambos comparten una intención pública y un destinatario colectivo.

En otro fragmento de *Diario…*, el humor enfoca en las falsas familias en las cuales crecieron los niños desaparecidos. En una entrada muy pequeña, titulada "Feliz día del padre", la narradora se dirige al hombre que se apropió de su hermano recién nacido y le escondió su verdadera identidad. Aquí Perez parodia el tipo de saludo común en este feriado:

> ¡Muchas felicidades para González y para todos aquellos que con goce perverso disfrutan en este día de los saludos de los hijos ajenos que se afanaron! Que coman rico y brinden mucho. Desde aquí nuestros mejores deseos de cirrosis, cáncer con metástasis *partout* y bobazo[26].

Esta entrada se distingue de los ejemplos anteriores ya que el objeto de la burla y la agresión es inequívoco y expresa la catástrofe sufrida por la familia de la narradora. Al dirigirse directamente a González, la autodenominada Princesa Montonera pone de manifiesto que su intención es la acusación y la humillación pública. Sin embargo, en

[24] *Ibid*., p. 76.
[25] C. SOSA, *op. cit.*, p. 40.
[26] M. E. PEREZ, *op. cit.*, p. 116.

otro nivel el apartado toma posesión de un discurso que le fue robado a la narradora por el terrorismo de estado. Con esta entrada, ella se apropia de la felicitación que reconoce el esfuerzo de los padres, y la desestabiliza al darle un giro lúdico que resalta la ausencia de su propio padre, la ruptura de su núcleo familiar y la falsedad de esa institución (pseudo)familiar, criminal y amoral que representa González.

En cuanto a lo literario, el humor en *Diario…* se construye a partir de uno de los leitmotivs del texto: la parodia de los cuentos de hadas. Sin ir más allá del título, el lector encuentra una transcontextualización del tropo de la princesa que, en vez de ser la protagonista de un cuento fantástico, se ubica a sí misma en la "Disneylandia de los Derechos Humanos", y a lo largo del texto presenta sus experiencias en base a los preceptos del género infantil[27]. Por ejemplo, una de las fotografías que aparece en el texto identifica al Presidente Kirchner como "Prince Nestor"[28]. Allí se ve a la autora mirando a los ojos de Kirchner, y por encima de ambos se encuentra un cupido con arco y flecha; un globo de diálogo dice: "Oh! I ❤️ Nestor". Esta imagen está asociada a una entrada en la cual la protagonista describe el día en que conoció al mandatario y le expresó su apoyo por sus políticas. Posteriormente, ella narrará su desilusión con el mandatario y su esposa Cristina, quien fue presidenta entre 2007 y 2015. A diferencia de los chistes puntuales, la función principal de esta parodia es desestabilizar e infantilizar el discurso hegemónico sobre la memoria y la lucha por los Derechos Humanos representado aquí por el mandatario. Esta estrategia le resta a ese discurso la solemnidad y la seriedad que el gobierno y las distintas organizaciones le han atribuido, abriendo la puerta a una reflexión crítica. A posteriori, la autora ha reconocido que su admiración por el Presidente estuvo teñida por su credulidad y sin duda esto ha contribuido a su decisión de narrar aquel episodio a través del lente infantilizante de la relación entre la Princesa Montonera y el Príncipe Nestor.

[27] *Ibid*., p. 160.
[28] *Ibid*., p. 30.

En otra ocasión se utiliza la parodia de los cuentos de hadas para describir el testimonio legal de una sobreviviente de los centros de tortura. Luego de una entrada titulada "El testimonio de Munú o un tratado sobre la tortura" donde se describe con gran dificultad las experiencias de ella y los efectos psicológicos de esa experiencia a largo plazo, encontramos un apartado titulado "Fin" que comienza diciendo: "Y hasta aquí llegan las aventuras del Hada Buena Munú en el Reino del Testimonial y como yo puedo escribirlas. Más no puedo porque se me entumece la pluma y desbarranco hacia el *paper* o la prensa de ghetto"[29]. En este caso observamos que la parodia carece de una intención lúdica y más bien constituye una estrategia narrativa para circunvalar la dificultad que implica describir esta tragedia. A fin de cuentas, "No cabe la literalidad para dar cuenta de este dolor"[30]. En un estudio sobre las dos autoras que discutimos aquí, y a partir de las mismas propuestas seminales de Gatti, Jordana Blejmar propone leer la parodia como una estrategia que le permite a Perez y Grigera crear una memoria profana del trauma que ataca los temas tabúes de las políticas e instituciones de la memoria.[31] A pesar del ethos humorístico, abundan los momentos que están permeados por el dolor causado por el terrorismo de estado y, a lo largo del texto, la parodia desarrolla varias funciones retóricas.

Blejmar también discute la manera como tanto Perez como Grigera incorporan el humor a sus textos mediante los juegos de palabras, algo que ella llama un "nuevo lexicón del terror"[32]. En efecto, en lo narrativo abundan los términos como "temita", "hijis" y "militonto"[33]. Por su parte, el género performativo a menudo emplea este tipo de chistes puntuales quen en el caso de Grigera, frecuentemente surgen por la agregación del prefijo "monto" a palabras claves, como ya hemos mencionado. Sin ir muy lejos, el título de *Montonerísima* hace referencia a la comedia burlesca que en

[29] *Ibid*., p. 88.
[30] G. GATTI, *op. cit.*, p. 121.
[31] Jordana BLEJMAR, *Playful Memories The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*, Cham, Palgrave Macmillan, 2016, p. 89.
[32] *Ibid*., p. 86.
[33] "Militonto" es una modificación peyorativa del término "militante".

Argentina a menudo incluye el mismo sufijo en sus títulos. En ambos casos los juegos de palabras y los retruécanos producen un efecto que va más allá de apocopar el sentido de las palabras, pues las dota de un tono ligero, y su repetición le resta gravedad al tema central de estas obras. Además se puede apelar al humor físico, como en el espectáculo de Grigera. Un ejemplo es un personaje que se presenta como activista por los derechos humanos pero que confunde la señal de victoria, con los dedos índice y medio formando la letra V, con el símbolo de la marca Versace : la ignorancia de tal emblema de los grupos militantes de los años 70 revela la vacuidad de su postura política.

Grigera yuxtapone las políticas de los grupos militantes de izquierda y el contexto sociopolítico actual a través de una serie de chistes que atacan el uso moderno de las consignas políticas de pasado. En un momento ella moderniza la frase "Si Evita viviera, sería Montonera", comúnmente asociada al grupo Montoneros, convirtiéndola en "Si yo fuera alta, rubia y flaca, sería botinera" e insiste con tal chiste nombrando a uno de los personajes del espectáculo "Evita Botinera"[34]. Aquí vemos de nuevo cómo el objeto de la risa no es la tragedia ni el pasado, sino un comentario contemporáneo sobre la arbitrariedad y el consumo masivo de los discursos institucionalizados de la memoria y la defensa de los Derechos Humanos, en base a los cuales se ha construido la figura de la víctima y la moral humanitaria. Es más: Grigera no vacila en afirmar en algún momento de su obra que muchas personas sólo han descubierto la militancia después de Kirchner, insinuando que se trata de una moda y no de un compromiso político o moral.

En la porción del espectáculo que habla más directamente de la dictadura cívico-militar, Grigera presenta a su alter ego: una niña de cuatro años llamada Victoria, que como ella fue criada por una madre que le transmitió los complejos ideales políticos de la izquierda peronista. Uno de los chistes que hace en torno a este personajes es: "Hay temas que no se los [*sic*] puede explicar a un niño, porque ni un adulto se los puede

[34] "Botinera" es un término regional para designar a las novias y esposas de los jugadores de fútbol famosos.

explicar. ¿Cuáles son? Uno, la muerte no insistas, Victoria y otro, el peronismo"[35]. El desfase entre la política de aquella época y la actualidad se convierte en uno de los comentarios centrales del espectáculo. Y en la escena llamada "La monto-niñez", esta relación se da en la manipulación de la perspectiva infantil: la comediante, como si fuera aquella niña, se dirige al espectador para demostrar que lo que la joven Victoria no entiende también resulta incomprensible, o al menos absurdo para sus interlocutores.

Este espectáculo se distingue del texto de Perez no sólo por su género sino por ser mucho más crítico de los militantes y sus ideales. Grigera juzga las acciones de sus padres abiertamente. En un momento hace referencia a su propio nombre, señalando que su madre decidió ponerle Victoria después de la desaparición de su padre, cuando el grupo al que pertenecía la pareja se encontraba en una situación muy precaria. Luego de esta observación, provoca la risa al afirmar preferir el nombre Victoria al de "Contraofensiva". Sigue mencionando la billetera que le regaló su abuela porque había pertenecido a su padre: un objeto de rico cuero y de una marca de lujo, contradictorio con la austeridad que debían practicar los Montoneros. Todos estos chistes resaltan la arbitrariedad de los ideales de sus padres, además de lo obsoletos que resultan en el contexto actual. Ahora bien, si el humor apunta a temas políticos y al impacto duradero de la militancia y el terrorismo de estado, no se aborda directamente el dolor y la tragedia. Es comprensible que, en un escenario, Grigera evite aquello que Perez tampoco puede afrontar en un texto sin valerse de recursos narrativos auxiliares como la parodia.

Podemos encontrar sentido a la presencia del humor en estos textos si lo consideramos una estrategia para construir la identidad pública de sus autoras como hijas de personas desaparecidas. Maarten Geerons propone un vínculo entre la reelaboración del trauma a través del humor y la reanudación de los vínculos familiares

lo que hace eco al humor autocrítico descrito por Cecilia Sosa en sus intercambios con miembros del grupo H.I.J.O.S. Así, la clave para leer estos textos es recordar que

[35] *MONTONERÍSIMA*, por Victoria Grigera, dirigido por Victoria Grigera, np.

cada uno de estos chistes constituye una enunciación pública de la identidad de Victoria Grigera y Mariana Eva Perez contra la marginalización social y política que vivieron en sus años formativos. Éstas son obras que no sólo dialogan con la tragedia personal que cada una de las autoras ha vivido, sino también con el proceso político y social de los últimos 40 años. Además de ser *hijas*, Perez y Grigera representan a una sociedad agraviada, por lo cual su perspectiva y su uso del humor reflejan el *zeitgeist* de su generación. En su análisis de estas obras, Jordana Blejmar concluye que:

> *Perhaps, Perez's suggests, the key to dealing with the ghosts of the past relies on a playful memory of the dictatorship, which brings to light the lacunae of language to name the unspeakable but which also reserves a place for laughter, pleasure and beauty, as happens with this blog*[36].

Lejos de tener una intención irrespetuosa, o profanadora de la memoria de la catástrofe ocasionada por el terrorismo de estado, estas autoras llaman nuestra atención acerca de los escollos de las políticas y los discursos modernos sobre la memoria y la lucha por los Derechos Humanos.

[36] J. BLEJMAR, *op. cit.*, p. 86.

J. P. ROSA FERREIRA, « Humor, insulto e política nos periódicos de José Agostinho de Macedo », Atlante. Revue d'études romanes, n°13, Automne 2020, p. 216-235, ISSN 2426-394X.

Humor, insulto e política nos periódicos de José Agostinho de Macedo

João Pedro Rosa Ferreira

CHAM Centro de Humanidades,
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

« Debaixo da capa de hum gracejo »

O padre José Agostinho de Macedo não tinha dúvidas de que o riso era uma arma eficaz e usava-a sem hesitação no seu combate : « Debaixo da capa de hum gracejo se apresentão os mais sólidos, e proveitosos documentos para a conservação, e independencia deste Reino, e se escondem as armas mais poderosas para combater, e derrotar os mais poderosos inimigos »[1]. Este artigo aborda a componente humorística nos periódicos de Macedo *A Tripa Virada*, *A Besta Esfolada* e *O Desengano*, procurando definir o seu lugar no âmbito de uma determinada estratégia política. Busca-se, igualmente, problematizar os limites do humor e os excessos de linguagem de Macedo, na fronteira entre o sério e o risível. Analisaremos ainda o modo como o autor utiliza estes dois recursos na construção de uma opinião pública favorável à sua estratégia.

Uma vida agitada

Quase dois séculos depois da sua morte, José Agostinho de Macedo (1761-1831) continua a não deixar indiferente quem o lê[2]. Cultivou a polémica com entusiasmo furibundo, tanto na sua polifacetada atividade literária (dividida entre a poesia, o

[1] José Agostinho de MACEDO, *A Besta Esfolada*, nº 21, p. 1. As citações dos periódicos e das obras de referência respeitam a ortografia e a pontuação originais.

[2] Maria Ivone de Ornelas de ANDRADE, *José Agostinho de Macedo : Um iluminista paradoxal*, 2 vols., Lisboa, Edições Colibri, 2001-2004 ; António Mega FERREIRA, *Macedo : Uma biografia da infâmia*, Lisboa, Sextante Editora, 2011 ; Carlos OLAVO, *A Vida Turbulenta do Padre José Agostinho de Macedo*, Lisboa, Guimarães & C.ª Editores, [1938] ; Inocêncio Francisco da SILVA, *Memórias para a Vida Íntima do Padre José Agostinho de Macedo*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1899 ; *Id.*, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, vol. IV, Lisboa, Imprensa Nacional, 1860, p. 183-184.

teatro, a epistolografia, a filosofia, a história, a crítica, a política, a parenética, a oratória fúnebre e a periodística) como na sua agitada vida pessoal.

O jovem alentejano de Beja que veio para Lisboa estudar com mestres da Congregação do Oratório antes de ingressar no Convento de Nossa Senhora da Graça da Ordem dos Agostinhos apenas usou o nome de Frei José de Santo Agostinho durante pouco mais de uma dúzia de anos. Professou em 1778 ou 1779 e, pouco depois, o roubo de umas lampreias foi o ponto de partida do « extraordinário percurso cadastral »[3] de um « ladrão, indisciplinado, apóstata, devasso, rufiote, oportunista e desleal »[4], que culminou com a expulsão da ordem, a 18 de fevereiro de 1792. No ano anterior deixara de usar o nome de José de Santo Agostinho, passando a assinar José Agostinho de Macedo, a que faria corresponder nas lides poéticas o nome arcádico de Elmiro Tagídeo. O labéu da expulsão viria a ser suavizado : interpôs recurso da sentença e acabou por obter um breve de secularização da Sé Apostólica concedendo-lhe, em 1794, a passagem ao estado de presbítero secular[5].

Reconhecimento social não faltou ao padre José Agostinho de Macedo, entre a fama e a infâmia, consoante a apreciação de admiradores ou de detratores. Em 1802 foi nomeado pregador régio (já em 1798 pregara na festa do nascimento do futuro D. Pedro IV, na Capela Real do Palácio de Queluz[6]) ; foi sócio da Arcádia de Roma e da Academia de Belas-Letras de Lisboa ; durante o triénio liberal foi eleito deputado substituto por Portalegre às Cortes de 1822 ; e, já no fim da vida, em 1830, foi nomeado substituto do cronista do Reino. Quando morreu, com 70 anos, a 2 de outubro de 1831, D. Miguel mandou que o caixão fosse transportado num coche funerário puxado por oito cavalos desde sua casa, em Pedrouços, até ao convento de Nossa Senhora dos Remédios, das freiras trinitárias, no Rato, em Lisboa, onde foi sepultado[7].

[3] A. M. FERREIRA, *op. cit.*, p. 71.
[4] *Id.*
[5] Inocêncio Francisco da SILVA, *Diccionario Bibliographico*, vol. IV, p. 183.
[6] José Agostinho de MACEDO, *O Desengano*, nº 25, p. 4.
[7] I. SILVA, *op. cit.*, p. 184 ; A. M. FERREIRA, *op. cit.*, p. 338.

« Periódicos para além da desmesura »

Falhada a pretensão de ser reconhecido como ideólogo do absolutismo[8], Macedo entregou-se ao papel de seu mais exacerbado propagandista. Esta vocação manifestou-se, particularmente, em três dos muitos periódicos que redigiu : *A Tripa Virada* (1823),*A Besta Esfolada*(1828) e *O Desengano*(1830-1831).

A veia polemista do autor levou-o a entrar em choque com figuras da área do poder ou próximas dele[9]. À pena verrinosa de Macedo não escapou sequer a mais alta hierarquia eclesiástica : um dos seus alvos favoritos foi o « malhado » (liberal) Frei Francisco de S. Luís, futuro reitor da Universidade de Coimbra e cardeal patriarca de Lisboa (o cardeal Saraiva)[10]. Tanto a campanha anti-sebastianista[11] como a sua megalómana comparação com Camões[12] foram degraus que conduziram Macedo à maturidade como autor e como político.

Foi nesta fase que, depois de um momento de aparente hesitação em que publicamente manifestou adesão ao regime liberal saído da revolução de 1820, quer candidatando-se e fazendo-se eleger deputado substituto às Cortes ordinárias de 1822 por Portalegre (embora nunca tenha tomado posse), quer aceitando incumbências e fazendo « promeça de escritos Constitucionaes »[13], Macedo fez jus à fama de vira-casacas[14]. Confessando a falsidade da « comédia » que representou[15], assumiu, enfim,

---

[8] M. I. ANDRADE, *op. cit.,* vol. II, p. 58-74.

[9] Caso de António Ribeiro dos Santos : *cf.* A. M. FERREIRA, *op. cit.*, p. 179-182. Sobre Ribeiro dos Santos, *cf.* José Esteves PEREIRA, *O Pensamento Político em Portugal no Século XVIII. António Ribeiro dos Santos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

[10] A. M.FERREIRA, *op. cit.*, p. 190-192.

[11]A crença profético-messiânica no regresso do rei D. Sebastião, desaparecido em 1578 na batalha de Alcácer Quibir, ressurgiu na época das invasões francesas. Macedo acusou cada sebastianista de ser « mau cristão, mau cidadão, mau vassalo, e tolo com um T bem grande », *apud* M. I. ANDRADE, *op. cit.*, vol. I, p. 122-125.

[12] Macedo cismou que o seu poema épico *O Gama* (1811), mais tarde refundido em *O Oriente* (1814), era superior a *Os Lusíadas* e organizou mesmo um corpus de *Censura das Lusíadas* (*Ibid*., p. 89-99).

[13] *Tripa por Huma Vez*, p. 66.

[14] « […] Ha circunstancias taes, e tão imperiosas que obrigão o homem mais constante a representar o que não he, e a identificar-se em aparentes sentimentos com seus mesmos inimigos, e perseguidores, escrevendo como elles escrevem, falando o que elles falão, louvando, e promovendo o que elles louvão, e promovem » (*Ibid.*, p. 62) ; « […] Apenas dizia em tom baixo, submisso, e não escutado pelos filhos da Besta Até ao lavar dos cestos he vindima ! » (*Besta*, nº 3, p. 2).

[15] « Que couza mais ridicula, que querer fazer de hum jurado inimigo dos Pedreiros, hum Apologista da cauza Pedreiral ! Que cousa mais ridicula, que não se lembrarem que eu com o conhecimento da cauza, que elles tão ingenuamente me davão, fazia hum farnel que ainda algum dia devia vir á luz do Mundo ! A muita gente parece hum milagre a minha conservação não partecipando da sorte dos mais

a sua verdadeira identidade política : « carcunda », adorador do « Anjo Miguel cá na Terra »[16].

A Tripa Virada

A Tripa Virada regista a noite de 5 de junho de 1823 como a da sua primeira reportagem, culminando um dia considerado histórico pelo redator[17]. Naquela data representou-se o último ato do golpe contrarrevolucionário da Vilafrancada, iniciado a 27 de maio (apenas quatro dias depois da entrada em Madrid do exército francês comandado pelo duque de Angoulême que pôs fim ao triénio liberal em Espanha) : o regresso apoteótico de D. João VI a Lisboa, vindo de Vila Franca na companhia do infante D. Miguel, nomeado generalíssimo. Abolida a Constituição e dissolvidas as Cortes, a chegada do rei ficou assinalada pelo gesto de um grupo de nobres que desatrelou os cavalos, substituindo-os no papel de puxar a carruagem real.

Àquele dia « memorável e prodigioso » sucedeu uma noite « agradável e divertida », em que o « acaso ofereceu » a José Agostinho um « espetáculo » que seria o tema central do periódico a campanha contra a Maçonaria, anunciada logo nos versos que lhe servem de epígrafe, assinados Forno do Tijolo[18] : « Sem páo nem pedra cáhe em pedaços / Co-a Trolha, e Prumo a Farça dos Palhaços ».

Depois de localizar no tempo e no espaço a cena que vai narrar, Macedo introduz de imediato o tom que vai marcar os textos d'*A Tripa Virada*. A descrição inclui elementos que permitem identificar os participantes na sessão maçónica.

---

que gemerão em degredos ; não foi causa sobrenatural, e milagrosa, foi a Comedia em que eu entrei como Actor representando o papel de constitucional, sendo-o com tanta verdade como hum cómico he Tarmelão Rei da Persia, quando o representa » (*Tripa por Huma vez*, p. 66).

[16] *A Tripa Virada*, nº 2, p. 14.

[17] «Tão memoravel e prodigioso foi, e será nos Fastos de todas as Nações civilisadas, o dia cinco do corrente Junho de 1823, pelo quadro unico, e sem exemplo que nos offerece a Historia, como agradavel e divertida foi para mim a noite do mesmo dia, pelo espectaculo que me offereceo o acaso » (*Ibid*., nº 1, p. 1).

[18] Macedo morava, à época, na Calçada do Forno do Tijolo, em Lisboa, e assinava por vezes as suas cartas, artigos ou poemas « Forno do Tijolo ». *A Tripa Virada* era impressa na Oficina da Horrorosa Conspiração, ex-Impressão Liberal, localizada na Rua Formosa, nº 42. O nome evoca a « conspiração da Rua Formosa », intentona contrarrevolucionária denunciada por Rodrigo da Fonseca Magalhães, em junho de 1822, e que levou à prisão o impressor Januário da Costa Neves e Francisco Alpoim de Menezes, futuro redator d'*A Trombeta Luzitana* (*cf.* Pedro Teixeira MESQUITA, *A Trombeta Lusitana*, Lisboa, Hemeroteca Municipal, 2014, p. 1-2, consult. 02.04.2019, http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/ATrombetaLusitana.pdf).

> […] Conhecia-os como os meus dedos. O primeiro [...] tinha ar de quem ainda dava *Conselhos de Estado*, e era com aquella figurinha de placart magro, e calvo, o *Grão Mestre do Grande Oriente*[19] ! Pois hum Demonio negro com duas mitras, e duas coroas, huma de Conde, outra de Frade ! Todo elle cheio de *Synonimos*[20] […] vi o Pato[21] no caracter de Grande Secretario [...]. Muito gostei de ver os dois Grandes Vigilantes ! Hum Conego outro Abbade [...] sem egreja muito sabio na opinião, com a cara velha, e franzida como huma correa[22], e homem de tantos dias, que já tinha idade para ter juiso, e não se meter naquellas encamizadas (*Ibid.*, p. 3-4).

Sob a forma de discurso pronunciado por um maçon, à laia de confissão, segue-se uma catilinária contra a Maçonaria, que serve para introduzir o título escolhido por Macedo para o periódico, justificado pelo estilo jocoso adoptado :

> […] Este gracejo com o fundamento da verdade serve de Prefacção ao Periodico, que vou offerecer á Nação Portugueza, com o titulo que lhe supponho dado pelo Orador A TRIPA VIRADA e começamdo do primeiro acto da rebellião, começada desde o dia infausto de 24 de Agosto de 1820, até o dia faustissimo 5 de Junho de 1823, […] eu levantarei o véo que encobre ainda o abysmo de males, em que os malvados nos precipitarão (*Ibid.*, p. 10).

O recurso ao riso ou, pelo menos, ao risível não mitigava a violência d'*A Tripa Virada*. O nº 2, sob o título « S. Miguel, e os Diabos » consiste num exercício de diabolização literal do outro, neste caso o inimigo político :

> *Houve no Ceo huma grande batalha : S. Miguel pelejou com o Dragão, e com os seus Anjos*, e por fim atirou com todos os Diabos aos quintos

[19] João da Cunha de Sotto Maior (1767-1850).
[20] Alusões à dupla condição de conde (de Arganil) e frade (beneditino) de Frei Francisco de S. Luís Saraiva (1766-1845), bispo de Coimbra e reitor da Universidade, autor do *Glossário das palavras e frases em língua francesa que se tem introduzido na locução moderna portuguesa*, ex-presidente das Cortes, futuro ministro do Reino e cardeal patriarca de Lisboa.
[21] Nuno Álvares Pereira Pato Moniz (1781-1826).
[22] Abade José Correia da Serra (1750-1823), fundador da Academia das Ciências de Lisboa, representante diplomático de Portugal nos EUA e íntimo do presidente Thomas Jefferson. Morreu poucos meses depois desta referência, em setembro de 1823.

> infernos. Isto foi no Ceo, e ainda que a imagem he muito alta, o mesmo succedeo com outro Miguel, que parece, e he hum Anjo cá na Terra (*Ibid.*, nº 2, p. 13).

Desumanizado o adversário ao ponto de o equiparar ao mal absoluto, não é de estranhar que o passo seguinte seja o apelo ao seu extermínio. O autor estabelece um paralelo entre dois Miguéis um do Céu (o célebre arcanjo) e outro da terra (D. Miguel, chefe do partido absolutista). Do mesmo modo que o primeiro não se conseguiu desembaraçar de todos os diabos, também o segundo deixou alguns a pairar. O autor sugere que o infante os suspenda no ar com uma corda, ou seja, que os enforque :

> Com a victoria de S. Miguel, segundo se nos diz, e crê, ficárão muitos Diabos espalhados nos ares, em justo que o S. Miguel da Terra, deixasse alguns, e bastantes pendurados no ar, e como elles não são tão leves como os outros Diabos, eu lhe aconselhara, que mandasse uzar de hum atilho assim por modo de huma CORDA [...] a não se uzar do remedio eficacissimo da CORDA continuarão a maquinar da mesma sorte, a revolver, e a minar tudo como espiritos de rebellião e verdadeiros genios do mal (*Ibid.*, p. 15).

O outro, ou seja, o adversário em termos de luta política, ganha corpo na sociedade envolvente. Macedo não hesita em apontar os grupos socioprofissionais mais vulneráveis ao « contágio », toda a pequena burguesia urbana, a classe média-baixa ligada ao comércio, viveiro de liberais. O preconceito em relação a certas classes sociais desdobra-se em aversão à cultura, quando Macedo constata que os de baixo procuram a emancipação através da palavra impressa. A solução para « estes nojentos empecilhos » ? Apelar ao « milagroso S. Miguel da Terra » para que não lhes deixe « osso em seu lugar » (*Ibid.*, p. 18).

O ridículo volta a ser a arma de eleição do autor para apoucar os adversários quando narra a repressão dos liberais, enumerando os momentos altos das « montarias e coças formidáveis » à Maçonaria, com destaque para a Setembrizada de 1810 e as « fogueirinhas do Campo de Santa Anna » (lugar em Lisboa onde foram

enforcados e queimados os implicados na Conspiração de Gomes Freire, em 1817), com os « mentecaptos ali pendurados e depois assados » (*Ibid.*, nº 3, p. 27).

O último dos três números « violentamente antimaçónicos »[23] d'*A Tripa Virada* conclui com uma espécie de refrão : « Alimpem a mão á parede ». Esse apelo à ordem visa pôr termo a todas as « patifarias » levadas a cabo pela « cáfila opinante, preopinante, constituinte e legislante » de « furiosos Pedreiros », « Palhaços » e « molho de gaiatos » (*Ibid.*, p. 29).

Tripa por Huma Vez, número único de 67 páginas, impresso igualmente na Oficina da Horrorosa Conspiração, ainda em 1823, constitui uma espécie de desabafo que completa *A Tripa Virada* e esclarece uma parte do que Macedo ali deixou por dizer. O autor não esconde o seu ressentimento ao deixar perceber que o fim do periódico não foi voluntário, antes ficou a dever-se à ambiguidade da moderação que, apoiada por D. João VI, orientava o governo do conde de Subserra, resistindo ao extremismo « apostólico » de D. Carlota Joaquina e D. Miguel, de que Macedo era arauto.

A autojustificação ressentida, com laivos de vitimização, está omnipresente na obra, que tem uma frase de abertura exemplar : « Se quem se mette com rapazes amanhece borrado, como poderia eu ficar muito limpo mettendo-me com *Tripas* ! » (*Tripa por Huma Vez*, p. 3).

A Besta Esfolada

Mandado calar devido ao seu extremismo num momento em que o governo, apesar de contrarrevolucionário, apostava numa política de moderação, Macedo fez uma travessia do deserto durante o primeiro período de vigência da Carta Constitucional (1826-1828) para regressar triunfal quando o seu adorado « S. Miguel » tomou o poder. *A Besta Esfolada* mostra um José Agostinho igual a si próprio, mas agora (quase) desaçaimado, sustentado pelo mecenato do Mosteiro de Alcobaça, com cujo procurador geral, Frei Joaquim da Cruz que fora o seu alvo na dedicatória (oportunamente renegada) de *Os Burros* , se reconciliara.

[23] José TENGARRINHA, *Nova História da Imprensa Periódica Portuguesa das Origens a 1865*, Lisboa, Temas e Debates, 2013, p. 396.

O periódico traz no primeiro número a data de 7 de Julho de 1828, dia em que D. Miguel assumiu o título de rei absoluto. É num contexto de turbulência política, marcado por uma decisiva guinada no sentido do absolutismo « apostólico », que se enquadra o lançamento do novo periódico, tribuna do mais corcunda dos absolutistas.

Nesse número inaugural, Macedo apresenta os seus objetivos, explicando « com clareza, e até com rigor mathematico » que « a BESTA He a Facção que começou a espinotar em Villa Franca a 3 de Junho de 1823, até 22 de Fevereiro de 1828 »[24] (*A Besta Esfolada*, nº 1, p. 7). Surge logo a seguir o « Cão Malhadiço » : « He o Porto, por dezasete vezes se tem amotinado (…) e se agora de todo naõ derrabaõ este Caõ, ainda que o malhem tornará a morder » (*Ibid.*). Menos de uma semana antes, a 2 de julho, terminara no Porto a revolta liberal iniciada a 16 de maio, encabeçada por Palmela, Saldanha e Vila Flor (futuro duque da Terceira), que ficaria conhecida como a « Belfastada », do nome do vapor britânico *Belfast* que transportou os chefes insurretos derrotados, enquanto os soldados empreendiam a retirada para a Galiza.

Ainda no nº 1, Macedo anuncia o lugar atribuído ao humor na *Besta* :

> Parece frivolo o titulo, e mais incompetente parece o estilo facêto, em que seraõ expostos os maiores horrores, que vio o Mundo (…) : quando for necessario carregar as cores, ou augmentar as sombras, eu o saberei fazer (*Ibid.*, p. 8).

Os excessos de linguagem de Macedo em *A Besta Esfolada* acabariam por incompatibilizá-lo com o sector mais pragmático do miguelismo, que tinha como prioridade o reconhecimento diplomático do regime. Como se compreende, um tal objetivo não era facilitado pela violência verbal destes « textos de perseguição »[25], autêntica « pornografia do ódio »[26]. Do governo e da nobreza partem manobras tendentes a controlar a *Besta*. O autor queixa-se : « Eu arrebento por falar (…) fique-me o grande rolhão não só na boca, mas até nas guélas » (*Besta*, nº 6, p. 3).

[24] Data do desembarque de D. Miguel em Lisboa, regressado do exílio.
[25] M. I. ANDRADE, *op. cit.*, vol. II, p. 280.
[26] « […] Que é como George Steiner qualifica os panfletos antissemitas de Céline » (A. M. FERREIRA, *op. cit.*, p. 151).

Macedo lamenta-se dos efeitos da censura ao seu correspondente Frei Joaquim da Cruz : « mande-me V. Sª dizer se a *Besta* passou da estrebaria de Frei Henrique »[27]. Queixa-se não apenas do censor, a quem chamava « Frei Velhaco de S. Patife »[28], mas também das intrigas e pressões ao mais alto nível da corte, incluindo do duque de Cadaval[29] e da própria rainha D. Carlota Joaquina[30], com exceção de D. Miguel, a quem seriam sonegados exemplares do periódico[31].

A desumanização do outro

Macedo promove constantemente a depreciação dos adversários, a quem chama, numa sucessão de insultos :

> […] A cambada dos Judeos errantes, que daqui abalárão depois de terem feito tantas para fazerem ainda mais por esses Reinos estranhos, dirá, e com razão, quando os contemplar aos magotes pelas Tabernas, Casas de Pasto, e Hospedarias, Isto he bando de ladrões combinados, isto são Ciganos sem Patria, e sem Lei […]. Dirão outros, isto certamente he banda de Comicos ambulantes, andão pelas Feiras com Titeres e Bonecos, que não trazem de páo, porque são elles mesmos as Marionetes (*Besta*, nº 13, p. 8).

Os seus adversários políticos são « hum magote de mentecaptos » (*Besta*, nº 14, p. 12) ou uma « récua de mentecaptos » (*Ibid.*, p. 13), sobretudo os que aliam à qualidade de « pedreiros-livres » ou de « malhados » a de « periodiqueiros », isto é, aqueles que ocupam o espaço público e manifestam as suas convicções políticas, exercício cívico que ajudou à formação da opinião pública em Portugal. Para Macedo, são « os

[27] J. A. MACEDO, *Obras Ineditas*, p. 11. Refere-se ao censor Frei Henrique de Jesus Maria. Este, por sua vez, chegou a visitar Macedo em casa para lhe apontar o verdadeiro culpado pela « capação da *Besta* » : « Aqui veiu outro dia Fr. Henrique em grande luxo, habito, corda e sege, lavado em lagrimas, e protestando-me e jurando-me que elle não era culpado na capação da *Besta*, mas sim Joaquim Antonio, e só Joaquim Antonio » (*Ibid.*, p. 26-27). Ver J. TENGARRINHA, *op. cit.*, 2013, p. 437.

[28] Carta LIV de José Agostinho de Macedo para Frei Joaquim da Cruz (J. A. MACEDO, *Obras Ineditas*, p. 67).

[29] *Ibid.*, p. 17-18.

[30] « A Rainha ralhou da observação da 22ª ; logo aqui vem um clérigo por mandado d'ella dizer-me o que eu devo escrever » (*Ibid.*, p. 36).

[31] « Outro visitante que veiu de Queluz, me disse que para El-rei lêr o numero 7º, foi preciso mandal-o comprar a Lisboa, porque á sua mão não vão taes papeis » (*Ibid.*, p. 19).

maiores patifes, e os mais famosos ladrões do Universo », dos quais salienta Hipólito da Costa, redator do *Correio Braziliense*, apontado, com ironia, como exemplo a seguir : « Pedreiro, que não for hum mentiroso de lei, não merece trazer pendurada do pescoço, em quanto o não pendurão pelo pescoço, a celestial Esquadria, e a divina Trolha, como aqui appareceo pintado hum dos nossos mais sanctos, e respeitáveis Patriarchas, o Senhor Hypolito » (*Besta*, nº 17, p. 10).

Contra a liberdade de imprensa

Segundo Macedo, a imprensa é o principal instrumento da revolução, da democracia, em suma, o mal absoluto. « Sempre me deo no gôto esta Liberdade da Imprensa » (*Besta*, nº 15, p. 3). Livros impressos, eis « a mais pestilenta, e venenosa dentada » da Besta revolucionária, « em que a Religião era atacada, e a Moral pública corrompida » (*Ibid.*). Macedo tem, naturalmente, uma solução a fogueira para o livro e a forca para o leitor :

> Querem sarar das dentadas da Besta ? Pois he preciso começar pela abolição destas producções das trevas ; e depois desta Lei de exterminio, e desta basculhação Inquisitorio-Politica, se na mão de algum se achar Livrinho desta natureza, fogueira com o Livro, e Forca com o dono (*Ibid.*, p. 6).

Pior do que os livros, só o « diluvio universal de Brochuras politicas, de Periodicos, verdadeira praga de Gafanhotos, que roêrão, e estragárão tudo » (*Ibid.*). Macedo classifica os periódicos e o periodismo como pesadelo, delírio, flagelo devastador, diabólica invenção, dilúvio periodical, produto das pocilgas dos filosofantes (*Ibid.*, p. 8). O segredo do êxito da imprensa era o baixo custo, que tornava « a peçonha » acessível a praticamente todas as camadas da população :

> Em todos os Reinos, em que os Periodicos se multiplicárão muito, se tornou inevitavel a Revolução. Estes venenos custavão pouco a preparar, e menos a distribuir ; pelo seu preço chegavão a todas as Classes, á Classe agrícola, á Classe operaria ; a mesma canalha sem classe, e sem mister algum se occupava na Leitura dos Periodicos ; e, como pouco reflexiva, não conhecia a peçonha, que se lhes

> propinava ; desta maneira se contaminou em geral a maça da População de hum Reino, e tão vasto como o de França (*Ibid.*).

Em suma, contra o « contagio universal dos Periodicos » impõe-se a sua total abolição[32]. « Não querem revoluções ? Pois não haja Periodicos » (*Besta*, nº 15, p. 11).

As « Senhoras Malhadas »

Freirático[33], Macedo manifesta a misoginia de que deu mostras na sua vida pessoal[34]. A mulher é o outro e, no caso das mulheres liberais (as « Senhoras Malhadas ») a palavra é desbragada : « A reverencia devida ao sexo, isso não he para mim » (*Besta*, nº 12, p. 9).

Assim, não se coibirá de afirmar :

> Invadio-as a mania politica, puxárão-se os registos todos aos órgãos fallatorios […] ; ninguem mais dormio onde ellas estão, nem mesmo na visinhança. Os maridos fogem, os filhos abalão, os moços despedem-se, as criadas móscão, e a desenteria lingueira não acaba, he chronica, não acabará senão quando ellas acabarem (*Ibid.*, p. 9-10).

Nos números seguintes o autor desenvolve uma argumentação misógina, visando o corpo feminino, um meio para Macedo de descredibilizar a influência política da mulher :

> Vós sabeis muito bem que a vossa influencia não vem da Politica. […] Que influencia teria no Mundo hum focinho com mais pregas, que os dous roquetes de hum Conego, huns olhos mais encovados que dous Hermitães em duas covas, hum queixo, ou mandibula inferior, que tremesse mais que hum Clerigo mandado para Rilhafóles, com dous timbales do Inferno (*Besta*, nº 13, p. 6-7).

[32] Logo no início do regime constitucional, Macedo escrevera, sob anonimato, um violento requisitório contra a imprensa livre, com argumentos que foi refinando ao longo dos anos seguintes, mas com poucas variações do mote « Fugi de Periodicos = *Fugite partes adversae* » (J. A. MACEDO, *Exorcismos Contra Periodicos, e Outros Maleficios*, Lisboa, Na Off. da Viuv. de Lino da Silva Godinho, 1821, p. 34).
[33] C. OLAVO, *op. cit.*, p. 85-152 ; A. M. FERREIRA, *op. cit.*, p. 227-239.
[34] M. I. ANDRADE, *op. cit.*, vol. I, p. 55-57.

O autor receia que, ao entrar na política, as mulheres procurem emancipar-se do poder masculino. Tal emancipação implicará uma revolução dos costumes que mergulhará a sociedade na imoralidade :

> O vosso Imperio no Mundo […] he hum Astro, que faz a sua revolução á róda do Sol em vinte cinco até trinta cinco annos (muito lhe alargo a orbita !) Vós quereis as maximas da nova Politica, porque em si, e comsigo trazem as maximas de huma nova moral… Desterrão o pudor do sexo […]. Abrem o passo a hum luxo immoderado, ou sem limites, que deixando no vestido apenas coberta a metade do corpo, deixa inteiramente núa, e vasia a bolça dos Maridos. Facilita-lhes a frequência daquellas escandalosas orgias nocturnas, em que, o menos que se perde he o dinheiro ao jogo ; não me atrevo a dizer qual seja o mais que alli se perde […]. Seja qual fôr a fórma do Governo, a Malhadice destas Malhadas corre de outra fonte, e he a que eu aponto ; querem moral sem freio, por isso se metem a Politicas sem surrilfra (*Ibid.,* p. 7).

Como resolver o problema das « Malhadas » que « quizerem fallar em Politica ? Deita-se-lhes pimentão na lingua, que logo se calão » (*Besta*, N° 21, p. 12). O nível da língua atinge agora o insulto misturado com ameaças de morte : « não vem hoje as Malhadas para o degoladouro. Hoje era o dia. O ar está pardo, a trovoada era infinita ; mas peior, porque com a demora cresce ! Ah Cadellas ! Não tarda o dia do pagamento » (*Besta*, n° 21, p. 16).

« Fedor de catinga » e « origem macacal » : o racismo como arma

O sarcasmo de Macedo é frequentemente racista. Tendo como alvo judeus (é sintomático o uso frequente do verbo « judiar ») e ciganos, o racismo aparece em diferentes números do periódico. Mas as principais tiradas racistas reserva-as Macedo para tudo o que diz respeito ao Brasil :

> […] Os Brasileiros são como os jumentinhos, […] quanto mais crescem, mais se lhes diminue a vivacidade, começão a se lhes dobrarem, e cahirem as orelhas, nenhum arrocho, por mais vibrado, e sacudido que

> venha, os faz andar, não tomão geito, pirguiçosos, e indolentes (*Besta*, nº 18, p. 8).

O sotaque da língua portuguesa falada no Brasil serve de pretexto para mais uma piada de mau gosto :

> […] E podem dizer os Brasileiros que estão tão separados de Portugal, que até a sua lingua não he a nossa, e tem razão, porque parece assim huma cousa por modo de lingua de Preto. Ou elles o são, ou de lá vem por algum costado ! (*Besta*, nº 19, p. 14).

A propósito do protesto diplomático pela prisão do cônsul do Brasil no Porto, em junho de 1829, carrega no insulto :

> Se estes Senhores *di lá* são patifes, os *di cá* fazem justiça, pois não queremos que os Estrangeiros venhão dar Leis, e mudar Leis dentro em nossa casa, como nós não vamos dar Leis, nem mudar o Governo da sua. O Seu Monarcha tem lá hum Throno ; o nosso cá tem o que só a elle pertence. Que não ha de acabar este fedor de catinga, com que nos vem inficionar o ambiente, que respiramos !! (*Ibid.*, p. 14-15).

Nos últimos números, a ironia dá lugar à ofensa desbragada :

> Dizem que os dous pais da Gente Romana forão em pequenos alimentados com o leite de huma Loba ; e porque não serião os pais da Nação Brasileira, não digo eu alimentados com o leite de huma Macaca, mas filhos naturaes da mesma Macaca ? Pelos domingos se tirão os dias sanctos ; olhem-lhe bem para aquellas carinhas... me melem, se ainda se lhes não descobrem vestigios pouco confusos da origem macacal ! (*Besta*, nº 20, p. 3).

« Esta pena é um arrocho » : uma violência « alegre »

O incitamento à violência é outro exemplo da utilização de linguagem excessiva e da ultrapassagem dos limites do humor por parte de José Agostinho de Macedo. Tal sucede, por exemplo, em abril de 1829, quando pede que façam « pernear » os pedreiros livres, dando assim ao povo « hum alegrão diario de carne fresca » (*Besta*, nº 12, p. 15).

O incitamento à violência vai desde a simples agressão, passando pelo espancamento, até à eliminação física dos adversários. Convém não esquecer que n'*A Besta*, como antes em *A Tripa Virada* e depois n'*O Desengano*, assiste-se a uma porfiada desumanização do outro[35]. Essa persistência torna perfeitamente « normal » a reivindicação da morte dos adversários : « para conter o Pedreiro he absolutamente necessaria a Forca » (*Besta*, nº 24, p. 11).

O riso : « a arma mais custosa de manejar »

Macedo atribui um lugar central ao humor n'*A Besta Esfolada*. Não perde oportunidade de trazer o riso à colação. Por exemplo, quando garante que as situações que narra, à laia de libelo acusatório, aos protagonistas do regime constitucional « cornudagens » estão todas documentadas no *Diário das Cortes* :

> Não me digão que eu invento cousas de minha cabeça ; que sou como o Penteeiro de Coimbra, que fazendo caixas de corno muito bonitas, e torneadas, dizendo-se-lhe huma vez Ó Mestre donde foi vossê aprender isto ? Respondêo Em parte nenhuma : são cousas cá tiradas da minha cabeça. Não Senhores, estas cornodagens não tiro eu da minha cabeça, acho tudo nos papeis publica-rasamente impressos. Ouvírão o que dizia o Diario das Cortes ? (*Besta*, nº 18, p. 15).

A deriva obscena de Macedo entra em derrapagem no final do periódico. A fechar o nº 26, o último antes da proibição, promete :

> [...] Peço venia para o seguinte Número, que não pode deixar de levar o seguinte Titulo Os Traques da Besta e com tal arruido, que desde o Rio se ouvem aqui (*Besta*, nº 26, p. 16).

O fascículo seguinte ficou inacabado. Porém, na edição publicada em 1831 como « Número inédito, que seu Autor não chegou a concluir », Macedo explicita a razão

[35] *Cf.* Tamara L. HUNT, « Desumanizando o outro : A imagem do "oriental" na caricatura inglesa », *in* Isabel LUSTOSA, ed., *Imprensa, Humor e Caricatura : A questão dos estereótipos culturais*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011, p. 407-438.

do recurso ao humor como uma questão estratégica para o seu combate, apesar das objecções de certos detractores dentro do próprio campo absolutista.

> […] Ha asnos, para cuja bôca não he o mel, e não desistem jámais de arguições, que me atormentão os ouvidos, de que tracto as cousas, ou as combato com as armas do ridiculo, como se não fosse esta a arma mais difficultosa de manejar com sempre sustentada esgrima (*Besta*, nº inédito, p. 3).

Incontinência verbal

Os « miseráveis Periodicos », editados pelos adversários de Macedo, fazem-se, segundo ele, pelas piores razões : por dinheiro, por inveja, por vingança, para fazer revoluções, ou por mera vaidade (*Desengano*, nº 11, p. 1-2). Foram criados para enganar os leitores. Todos, menos *O Desengano* : « Eu tive a desatinada lembrança, visto que todos os Periodicos do Mundo se tem feito para enganar, de fazer hum Periodico para desenganar » (*Desengano*, nº 11, p. 2).

A violência do discurso está omnipresente nas páginas do periódico, oferecendo pequenas variações no modo de tratar os « pérfidos e impudentes malhados », aliás « cáfila » de « estúpidos » e « mentecaptos » : pau, bala ou zagalotes.

> […] E se o pão […] não produzir logo o seu desejado effeito, então tiro, não simples, mas com duas ballas, ou quatro zagalotes, que he o que elles merecem, e he, a meu vêr, a unica receita para acabar com os perfidos, e impudentes Malhados (*Desengano*, nº 23, p. 7-8).

Em julho de 1831 surge uma inovação que vai enriquecer a panóplia macediana (e miguelista) de instrumentos de suplício, fazendo companhia à forca : o garrote. A novidade permite uma tentativa cómica em que o riso é suscitado pela explicação jocosa que o autor faz do contraste entre a designação pejorativa dos liberais em Espanha « negros » e em Portugal, « malhados ».

> Ergão as mãos para o Ceo, porque aqui em Portugal são mais bem tratados que na Hespanha, nossa amiga, e companheira, até no nome ; lá chamão-se *Negros*, aqui Malhados, que sempre presuppõe a mistura de outras cores, que determinem as malhas ; estas cores

> podem ser agradaveis, e adoçarem o horror do negrume. Na Hespanha são todos Negros, negros n'alma, e negros no corpo. Inda mais negros se fasem, quando os pendurão na Forca, ou lhes apertão os gorgomilos no fatal barrote[36] (*Ibid.*, p. 10).

Com recurso a uma linguagem sarcástica (« Cartas nem as do correio » *Desengano*, nº 14, p. 11) e até mesmo fescenina (« os punhados de papeis que nos vêdes nas mãos são as folhas da Constituição ; se faltar alguma, he porque já cá servio em caso de necessidade », *Desengano*, nº 11, p. 8), o objetivo é louvar a « prodigiosa virtude, e sobre humano poder de hum Cacete » (*Desengano*, nº 24, p. 5), deixando assim claro o apelo ao extermínio dos liberais, numa constante apologia da pena de morte contra a « bosina da moderação » : « A impunidade he filha da frouxa tolerancia. […] A Clemencia de Tito he cousa muito boa, mas he para huma Opera de Metastasio » (*Desengano*, nº 16, p. 8).

Recepção, circulação e apropriação

A recepção dos periódicos « de combate » de José Agostinho de Macedo não foi inferior à das outras obras do autor. Um contemporâneo que se cruzasse com ele na calçada do Forno do Tijolo ou em Pedrouços, não diria que aquele padre « despenteado, de batina desabotoada, mal barbeado »[37] auferia pela sua obra literária rendimentos consideráveis. *A Besta Esfolada* foi um êxito comercial : tinha uma tiragem de 4000 exemplares por edição[38], « número astronómico para o tempo »[39], o que, aplicando o mesmo índice de leitura usado por Tengarrinha para as *Cartas de J. A. M. a seu Amigo J. J. P. L.* (Joaquim José Pedro Lopes) permite estimar uma audiência superior a 20 mil leitores por número[40]. Quanto a *O Desengano*, editado pelo mesmo Joaquim José Pedro Lopes, a tiragem dos primeiros números (2500 exemplares) não chegou para as encomendas. De acordo com Inocêncio, alguns

[36] Trata-se de uma gralha : o autor refere-se ao garrote.
[37] C. OLAVO, *op. cit.*, p. 82.
[38] I. SILVA, *Diccionario Bibliographico*, vol. IV, p. 197.
[39] A. M. FERREIRA, *op. cit.*, p. 298.
[40] J. TENGARRINHA, *op. cit.*, 2013, p. 430.

números foram reimpressos, aumentando-se a tiragem dos seguintes para 3500, reforçada ainda mais no último (nº 27), que teve uma impressão de 4000 exemplares[41].

A esta fonte de rendimento é preciso acrescentar uma outra resultante da circulação e da recepção d'*A Besta Esfolada* e d'*O Desengano* e que vem não só confirmar a venalidade de Macedo mas também desmentir a autoproclamada independência da sua pena. Trata-se da intervenção na polémica atribuição do contrato do tabaco, monopólio arrematado pela coroa a particulares. José Agostinho deixou-se arregimentar pelos interesses em confronto (José Ferreira Pinto Basto e João Paulo Cordeiro), atacando ou elogiando a capacidade económica e a generosidade do apoio à causa absolutista por parte de quem lhe pagava. O que acabou por determinar a sua opinião foi afinal o pagamento de uma avença anual de 300 mil réis por parte de Cordeiro para não continuar a escrever sobre o assunto[42]. Ainda assim, podemos notar um assomo de ironia no modo como se refere ao negócio :

> O Contrato do Tabaco he, considerado politica, e economicamente, a Chave de hum Cofre nunca exhausto depositada nas mãos do Governo, onde se encontra o prompto recurso de urgências ; e nas mãos de huma revolução, he hum manancial das suas escandalosas rapinas. Oh ! que este Contrato exclusivo tem engrossado tantas casas. Sim, Senhores, e estas enchem tantas mil barrigas ! (*Desengano*, nº 11, p. 10-11).

Conclusão : José Agostinho de Macedo e os limites do humor

A leitura dos periódicos *A Tripa Virada* (e do respetivo complemento *Tripa por Huma vez*), *A Besta Esfolada* e *O Desengano* é uma viagem pela fronteira entre o sério e o risível no decurso da qual os excessos de linguagem revelam uma amoralidade[43]

[41] I. SILVA, *op. cit.*, p. 198.
[42] *Cf.* C. OLAVO, *op. cit.*, p. 83 e A. M. FERREIRA, *op. cit.*, p. 301-306.
[43] *Ibid.*, p. 16 ; *cf.* Elisabeth BOURGUINAT, « Rire et pouvoir : La leçon du persiflage libertin », *Dix-huitième siècle*, nº 32, 2000, p. 290.

que permite ao riso funcionar de forma eficaz ao serviço de uma determinada estratégia política.

A busca do efeito cómico é instrumental em Macedo. Trata-se de um recurso que o autor utiliza conscientemente para impor os seus valores ideológicos, não hesitando em afirmar : « no vehiculo do divertimento com o gracejo vai o util, e muito util conhecimento da verdade » (*Besta*, nº 21, p. 9). E de novo reafirma essa escolha : « Devo eu com outra arma, que não seja a do ridiculo, combater tantas parvoices, infamias, e até atrocidades ? Esta será a arma, o Povo entenderá o que se lhe diz » (*Besta*, nº 5, p. 13). A insistência « combato com as armas do ridículo » (*Besta*, nº inédito [27], p. 3) mostra a determinação de usar o riso não apenas como uma mera manifestação de desaprovação, mas sobretudo uma verdadeira « disciplina do embaraço », segundo a categorização estabelecida por Billig[44].

A comicidade que disciplina, que reprime, é a contribuição de Macedo para a construção da opinião pública, expressão que usa por duas vezes em *Tripa por Huma Vez*, sem perder, no entanto, alguma capacidade de auto-irrisão : « […] Foi a impazinação das promessas de escrever, de dirigir a opinião publica, de advogar a cauza, persuadindo-se que o Povo hiria atraz de mim » (*Tripa por Huma Vez*, p. 66)[45].

O riso de Macedo prefere o sarcasmo e a sátira à ironia[46]. É um riso liberticida, chocarreiro, muitas vezes cruel, lembrando a forma como, segundo Deleuze, Foucault encarava os mecanismos de vigilância e repressão : « até rebentar de rir »[47].

José Agostinho explora o sarcasmo e a sátira para lá dos limites da decência, da crueldade, da obscenidade. Livros e periódicos são para queimar, ossos são para quebrar com a ajuda do cacete, corpos para enforcar. O outro, o que é diferente (pedreiro livre, malhado, mulher, brasileiro) é alvo de uma desumanização, por vezes

[44] Michael BILLIG, *Laughter and Ridicule : Towards a Social Critique of Humour*, Londres, Sage, 2005, p. 235.
[45] A primeira referência à « opinião pública » foi a propósito de manifestações populares pró-liberais que, segundo Macedo, seriam compradas : « […] Trazia o saco com os patacões de dois vintens para dar aos rapazes, que davão os vivas segundo o costume, chamando a estes vivas a opinião publica em que descançava o systema que felizmente nos regia » (*Tripa por Huma Vez*, p. 9).
[46] Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 9-37.
[47] Gilles DELEUZE, *Foucault*, Lisboa, Vega, 1987, p. 45.

de uma real diabolização : « verdadeiros Demonios com apparencia humana » (*Desengano*, nº 13, p. 2).

Daqui resulta uma recusa da alteridade, da possibilidade de diálogo e da coexistência entre « nós » (portugueses honrados, absolutistas, apostólicos, corcundas, veneradores de S. Miguel, seguidores de D. Miguel) e o outro. Mesmo quando o outro era dos dele, como o seu, aliás benévolo, censor privativo, Frei Henrique de Jesus Maria, a quem chamava, pelas costas, Frei Velhaco de S. Patife.

Macedo gostava de criar cenários em que punha na boca dos adversários as palavras que gostaria de ouvir : « […] Assim como nós quizemos esmagar o *Infame*, o Forno do Tijollo nos esmagará a nós » (*A Tripa Virada*, nº 1, p. 10). Sempre a procurar fazer jus ao elevado conceito que tinha de si mesmo : « o Padre do Forno do Tijolo […] he a lingua mais livre de papas, que ainda até agora para badalar se tem mexido na boca humana » (*Besta*, n° 23, p. 3). Não era. O humor foi também um instrumento do seu oportunismo. Apesar de tudo, tinha amigos que lhe apreciavam o estilo. Como o editor Joaquim José Pedro Lopes, que lhe dedicou um soneto « Por occasião da sentida morte do Padre J. A. de Macedo », onde se lê uma referência expressa ao grato recreio, aos poemas jocosos, à graça da erudição, com que fustigava « charlatães e impostores »[48].

Macedo era incapaz de reconhecer o outro e de dialogar. Odiava a liberdade de expressão e a própria liberdade de pensamento. Tinha uma profunda aversão à mudança política e social. A sua visão do mundo era autocentrada ao ponto de apelar à eliminação física dos adversários. Ao mesmo tempo, as suas formas de pensar e agir eram sustentadas por uma erudição, um conhecimento e uma cultura sólidos, servidos por um talento indesmentível, capaz de utilizar vários registos entre os quais avultavam os jocosos, com destaque para a sátira, o sarcasmo e a troça. Usou-os a

[48]« Impoz da Patria aos Inimigos freio, / Illusos Cidadãos desenganando ; / Charlatães, e Impostores fustigando, / Deo proficuas lições ; grato recreio : // Creou Poemas immortaes na mente, / Filosoficos, Epicos, Jocosos, / Que encantão, que arrebatão douta gente ; // Possuio os thesouros mais copiosos / Da erudição, de graça huma torrente, / Macedo, e a todos nos deixou saudosos » (*Desengano*, nº 27, última página, sem numeração).

todos com eficácia, criando uma « comunidade do riso »[49] ao serviço da violência e do extermínio, do obscurantismo, da misoginia e do racismo. A sua obra, e particularmente os periódicos aqui estudados, suscitam uma reflexão permanente sobre o imoralismo cómico, a amoralidade e sobre os limites do humor.

[49]Joanna WILK-RACIĘSKA, « La definición de comunidad de risa reformulada », *in* João P. R. FERREIRA e Thaís L. VIEIRA, ed., *Humor, Língua e Linguagem : Representações culturais*, São Paulo, Edições Verona, 2017, p. 109-124.

B. SUÁREZ, « Dispositivo enunciativo del humor político. Variantes e invariantes en la configuración de lo decible y lo visible », Atlante. Revue d'études romanes, n°13, Automne 2020, p. 236-251, ISSN 2426-394X.

Dispositivo enunciativo del humor político. Variantes e invariantes en la configuración de lo decible y lo visible

Bernardo Suárez

Instituto de Artes del espectáculo
Universidad de Buenos Aires

Humor, discurso y dispositivos

Hay, podríamos decir, una particularidad en el caso del humor político que deviene del discurso humorístico más general, pero por las especificidades propias de lo político, termina por exacerbarse. Se trata de su carácter opositor. Oposición a una idea, ideología, candidato o partido político[1]. Sin embargo, esta modalidad suele presentarse a través de distintas configuraciones de acuerdo con el contexto en el cual ese tipo discursivo aparezca.

Para abordarlo discursivamente, diseñamos un constructo que nos permite observarlo y describirlo atendiendo a algunos parámetros. Como en trabajos anteriores[2], decidimos detenernos en las particularidades enunciativas, los cambios de posiciones de las figuras que conforman el dispositivo de enunciación[3] y la imagen de sí, el *ethos*[4], que ese enunciador construye. De este modo, y siguiendo la propuesta

[1] Andrea MATALLANA, *Humor y política. Un estudio comparativo de tres publicaciones,* Buenos Aires, Eudeba, 1999, p. 45.

[2] Bernardo SUÁREZ, *Discurso humorístico. Una mirada desde la polifonía enunciativa a los textos de les Luthiers,* Buenos Aires, Eudeba, 2013.

"Ríase y vuelve. Figuraciones en el dispositivo enunciativo del discurso del humor político", exposición presentada en *Primeras Jornadas internacionales de estudios sobre el humor y lo cómico: La máquina caníbal*, organizadas por el Instituto de Lingüística de la Universidad de Buenos Aires, Centro cultural Paco Urondo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 20 y 21 de septiembre de 2018. (Consultado el 10 de diciembre de 2020)
https://www.academia.edu/37613996/R%C3%ADase_y_vuelve_Figuraciones_en_el_dispositivo_enunciativo_del_discurso_del_humor_pol%C3%ADtico

"El vengador nocturno. Prolegómenos a la enunciación humorística en Alejandro Dolina", *in Actas III Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*, 2019, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. (Consultado el 10 de diciembre de 2020)
http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/JIAEIII/paper/viewFile/4565/2769

[3] Eliseo VERÓN, "Cuando leer es hacer. La enunciación en el discurso de la prensa gráfica", *in Fragmentos de un tejido*, Barcelona, Gedisa, 2004, p. 171-183.

[4] Véase Dominique MAINGUENEAU, "El enunciador encarnado" *in Versión*, México, UAM, 2010, n° 24, p. 203-225.

de la Teoría de los discursos sociales[5], pretendemos describir las relaciones que ese discurso en tanto fragmento de la semiosis, establece con sus condiciones de producción. Así podremos observar las operaciones que se figuran, los modos de circulación y la vinculación con los contextos discursivos particulares (por ejemplo, una dictadura, una democracia polarizada, etc.), y las formas en que aparecen lo decible y lo visible. Llegados a este punto resulta necesario realizar algunas precisiones acerca del concepto de "dispositivo" como variable teórico-analítica.

Una primera mirada proveniente de disciplinas como la Filosofía y la Sociología lo entiende como una configuración que se estructura a partir del juego de fuerzas que delimitan el "ver" y el "decir" en un determinado contexto social y en un momento histórico. Foucault sostiene que se trata de:

> [Un] conjunto resueltamente homogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos [...] brevemente lo dicho y también lo no dicho [...] El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos[6].

Ahora bien, qué condiciones sociales e históricas favorecen la aparición de un determinado dispositivo, o más precisamente, qué red de configuraciones debe establecerse para plantear la emergencia de un nuevo dispositivo en un momento preciso. Visibilidad y enunciabilidad (lo visible y lo decible) son entonces dos aspectos constitutivos que definen al dispositivo. Al respecto, Deleuze[7] aclara que "una época no preexiste a los enunciados que la expresan, ni a las visibilidades que la ocupan. [Ya que] cada formación histórica implica una distribución de lo visible y de lo enunciable que se producen en ella". Así, retomando los planteos de Foucault, Deleuze aclara que cada dispositivo habilita modos de mirar y de decir y oculta otros[8]. Finalmente, y considerando sus aspectos enunciativos, el dispositivo sería el responsable de las mediaciones que provocan el contacto y el encuentro entre las

[5] Eliseo VERÓN, *La Semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, Gedisa, 1998.
[6] Michel FOUCAULT, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1976, T. I, p. 299.
[7] Gilles DELEUZE, *Foucault*, Buenos Aires, Paidós, [1987] 2008, p. 76.
[8] Gilles DELEUZE, "¿Qué es un dispositivo?" en AA. VV, *Michel Foucault, filósofo*, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 155.

instancias de producción y reconocimiento. Al respecto, Traversa afirma que: "permiten pensar que entre medio y técnica se abre un espacio que requiere ser precisado el del dispositivo, a nuestro entender , lugar soporte de los desplazamientos enunciativos"[9]. Desde el campo de la Teoría de los Discursos Sociales, Verón[10] retoma la idea original desarrollada por Benveniste, quien sostiene que tanto el enunciador, fuente del discurso, como el enunciatario, punto de destino, son figuras creadas por el mismo discurso a partir de elementos léxicos pronombres personales, adverbios, entre otros que marcan las coordenadas de persona, tiempo y espacio. La semiótica se encargará entonces de observar y detallar cómo los procedimientos de enunciación son efectivamente productores de efectos de sentido[11]. Verón define puntualmente al dispositivo de la enunciación con base en la figura de quien habla, el enunciador, la imagen de aquel a quien se dirige, el destinatario, y la relación que entre ambos se propone en el discurso y a través del discurso: "[en] un discurso, sea cual fuere su naturaleza, las modalidades del decir construyen, dan forma, a lo que llamamos dispositivo de enunciación"[12].

Para completar las posiciones enunciativas que conforman el dispositivo, resulta interesante detenerse en el concepto de *ethos*, como categoría que opera en la presentación y caracterización de rasgos enunciativos. Dominique Maingueneau detalla que:

---

9 Oscar TRAVERSA, "Aproximaciones a la noción de dispositivo", *in Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*, Buenos Aires, Santiago Arcos, p. 30.

10 E. VERÔN, *op. cit*., 2004.

11 Es importante destacar que entre los postulados fundacionales de la Teoría de la Enunciación propuestos por Emile Benveniste (1966) y la conceptualización del Dispositivo de enunciación (2004) que Verón desarrolla en el marco de la Teoría de los Discursos Sociales, existen importantes avances teóricos a los que Verón recurre, algunas veces en forma crítica. Entre los más importantes podemos destacar la Teoría polifónica de la enunciación de Ducrot y la Teoría de las operaciones enunciativas de Culioli. Sophie Fisher detalla al respecto de este último en el prólogo de *Escritos,* que "Culioli se interesa en el funcionamiento 'real' del lenguaje, a través de las lenguas en sus situaciones de enunciación" (Antoine CULIOLI, *Escritos*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2010, p. 8). En cuanto a la enunciación, Culioli sostiene que "en las operaciones enunciativas siempre se construye un coenunciador. Puesto que el enunciador es en realidad un origen subjetivo que se construye necesariamente como intersubjetivo, es decir que nos construimos siempre un coenunciador que no es necesariamente de carne y hueso", *ibid.*, p. 25. Ese espacio enunciativo está "provisto de un sistema de coordenadas subjetivas y espacio temporales", *ibid.*, p. 92. Para ampliar estos temas, véase: Oswald DUCROT, *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*, Buenos Aires, Paidós, 1986.

12 E. VERÔN, *op. cit*., p. 173.

> [Está] ligado a la enunciación y no a un saber extradiscursivo sobre la enunciación […] se despliega en el registro de lo 'mostrado' y, eventualmente, en el de lo 'dicho'. Su eficacia reside en que éste envuelve la enunciación sin estar explícito en el enunciado[13].

En efecto, el *ethos* (término que proviene del griego y que significa "personaje") en tanto representación del sí mismo se configura a partir de lo que se va inscribiendo en el discurrir enunciativo. Podría considerarse al *ethos* como lo hacían los antiguos en la tradición retórica, en una especie de "retrato". Es importante destacar que se trata de la construcción de una imagen, una fachada o una máscara en el discurso mismo. Esta caracterización lo ha acercado al concepto de locutor propuesto por la teoría de la enunciación. Se trata de una figura discursiva que, entre otras funciones, se destaca por hacerse cargo de lo dicho a partir de las marcas de primera persona. Pero, también los distintos procedimientos modalizadores (elecciones léxicas, utilización de subjetivemas y apelativos, y modalizaciones del enunciado) terminan por completar una imagen del que habla en el discurso.

El humor en el contexto de la modernidad

Hemos señalado oportunamente[14] que el humor en la modernidad presenta algunas características que permiten distinguirlo de etapas anteriores en su evolución histórica. Estas particularidades van definiendo un modo de presentación que termina por alejarlo de otras especies de lo reidero, por ejemplo, de lo cómico. Si recurrimos al profuso trabajo de Bajtín[15] sobre la cultura popular, y ordenando, de alguna manera, las características de manifestaciones reideras que allí presenta, podemos precisar la emergencia de dos dispositivos.

a) En la Edad Media se confinó a la risa fuera de la esfera oficial y de la literatura seria. Lo cómico (que se manifestaba en las fiestas populares) significaba una licencia o impunidad para subvertir ese orden en determinados momentos según

[13] Dominique MAINGUENEAU, "Ethos, scénographie, incorporation", en Ruth AMOSSY ed., *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 76.
[14] *Cf*. B. SUÁREZ, *op. cit*., 2018; *op.cit*., 2019.
[15] Mijaíl BAJTÍN, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Buenos Aires, Alianza,1994, p. 59-61.

el calendario oficial. Los límites de la risa son los de la plaza pública, las fiestas y la literatura recreativa.

b) En el Renacimiento, la risa popular se separa del pueblo y de la lengua vulgar penetrando así en la gran literatura. Algunos ejemplos son: Cervantes, Boccaccio y Shakespeare. Este fenómeno termina por desdibujar las fronteras entre la literatura oficial y la no oficial.

Bajtín presenta como posibles causas de este cambio la descomposición del régimen feudal y teocrático de la Edad Media. Así, luego y bajo la órbita del absolutismo, lo risible desciende nuevamente pero ya separado de las raíces populares. Es en este punto donde nos detendremos porque creemos que estas particularidades prefiguran la aparición de un nuevo dispositivo que caracterizará el humor en la modernidad. Bajtín presenta este emergente al sostener que:

> El grotesco romántico es un grotesco de *cámara*, una especie de carnaval que el individuo representa en soledad, con la conciencia agudizada de su aislamiento. La cosmovisión carnavalesca es traspuesta en cierto modo al lenguaje del pensamiento filosófico idealista y subjetivo, y deja de ser la visión vivida (podríamos incluso decir *corporalmente* vivida) de la unidad y el carácter inagotable de la existencia, como era en el grotesco de la Edad Media y el Renacimiento[16].

Por nuestra parte, observamos en las producciones realizadas a lo largo del período comprendido por la modernidad y la modernidad tardía, que estas características se han ido acentuando. En líneas generales podemos decir que este dispositivo del discurso humorístico termina por conformarse a partir de la confluencia de dos posiciones o actitudes enunciativas: la postura existencialista y la actitud cínica[17]. Con respecto a la primera, el sujeto se percibe arrojado sólo en un mundo amenazante; percibe la sinrazón, los defectos de la lógica, las fallas del sentido común, se rebela y se propone develarlos. Sartre lo define del siguiente modo:

[16] M. BAJTIN, *op. cit.*, p. 54.
[17] B. SUÁREZ, *op. cit.*, 2019.

"Somos arrojados al mundo […]. Estamos solos, sin excusas"[18]. Esta forma de entender el mundo se complementa en el dispositivo a partir de la construcción de *la actitud cínica*. El sujeto "arrojado al mundo" no se presenta bajo un estado de angustia o desesperación, sino que su postura se acerca a lo que Freud define como una de las características del humor. En efecto, éste no es resignado, "sino rebelde; no sólo significa el triunfo del yo, sino también del principio del placer, que en el humor logra triunfar sobre la adversidad de las circunstancias reales"[19]. Con relación a la segunda, entendemos por actitud cínica a la que deriva de los filósofos de la llamada Escuela Cínica que, como Diógenes, recorrían las calles en la antigua Grecia en el siglo IV a. C, desprovistos y llevando una vida "perruna"; de ahí se cree que proviene el término. A partir de un estilo mordaz y de conductas catalogadas como "impúdicas" como por la franqueza de sus palabras, exhortaban a llevar una vida virtuosa. Zarzar[20] detalla, entre las características principales del cínico, su actitud por desenmascarar las convenciones sociales y la protesta contra el orden establecido. El *ethos* humorístico del dispositivo de la modernidad resulta entonces una construcción dialéctica configurada por estas dos posiciones: la actitud cínica y la mirada existencialista, y las distintas producciones humorísticas que se acercan a uno u otro polo de un modo gradiente. Puede presentarse desbordante, arrebatado, sin medir los excesos si se acerca a la actitud cínica; o reflexivo, conflictuado, atravesado por las temáticas que subsumen al hombre moderno si prevalece la postura existencialista. Queremos decir con esto que una temática como la muerte o el complejo de Edipo puede abordarse desde una u otra postura, o bien el ethos humorístico puede ubicarse en una posición más intermedia.

Veremos luego cómo, en el caso de los dispositivos del humor político, las variaciones que se realizan al configurar el ethos permiten marcar el movimiento de posiciones entre un polo y otro.

[18] Jean-Paul SARTRE, *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona, Edhasa, 2007, p. 35-42.
[19] Sigmund FREUD, "El humor" (1927), *in Obras Completas*, vol. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, 1992.
[20] Cristóbal ZARZAR, *Diógenes de Sínope y la filosofía perruna. Estudio sobre los conceptos fundamentales del movimiento Cínico de los siglos IV y III a. C*, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009.

El Dispositivo enunciativo del humor político

Podemos pensar a la configuración enunciativa del humor político como un emergente, uno entre tantos que conforman el tejido de la discursividad social, como un pliegue en la superficie discursiva. Un pliegue que adopta sus particularidades de acuerdo con los regímenes de lo decible y lo visible del contexto discursivo general. Es decir, atendiendo según se trate de períodos restrictivos como es el caso de una dictadura, o en períodos de apertura democrática con mayor cantidad de puntos de vista o de cierta polarización discursiva. Su análisis permitiría entonces, reconstruir la figuración de las posiciones enunciativas para intentar así dar cuenta de la búsqueda de los efectos de sentido:

> el dispositivo del humor político, constituye un campo privilegiado para el estudio de lo ideológico, dado que siendo un referente no un evento sino la lectura que de ese evento han realizado diarios y revistas, resulta más fácil distinguir en él las operaciones ideológicas que lo constituyen[21].

La base que constituye la posición del humor político es el carácter opositor, y esta particularidad se ve acentuada en el discurso por la posición enunciativa. En efecto, el humor político se inscribe en un campo mayor, el del discurso polémico del cual toma también algunas de sus particularidades y las adapta a los efectos buscados. La descalificación del adversario que, en el caso del humor político, aparece con cierta regularidad[22]. La salida ingeniosa, la búsqueda de la reflexión. En este punto aparece la segunda característica de lo humorístico: la postura existencialista. Si bien algunos autores sostienen que el humor político persigue un fin degradante, de develación y crítica, podemos pensar que también conlleva una cierta reflexión sobre un estado de cosas, acerca de la desconformidad con las situaciones presentes.

> Partimos aquí de la idea de que el humor político para ejercer su efecto cómico no puede ser oficialista, siempre trata de ser crítico, en algunos casos claramente opositor, inconformista con la situación a

[21] Christian PALACIOS, "La Argentina de Tato: un manual discursivo de la televisión argentina de los noventa", *in Cuadernos del Sur-Letras 40*, Bahía Blanca, 2010, p. 140.
[22] A. MATALLANA, *op. cit*., p. 45.

> la que enfrenta, delineando en sus textos o caricaturas a un oponente[23].

Es en este sentido que el análisis del discurso del humor político nos lleva entonces a lecturas que en ese contexto se realizan sobre la cuestión política en general, ya que las producciones humorísticas remiten a ese objeto general que es "lo político", y dentro de este a su blanco particular al que se dirige en tanto discurso "opositor".

Si, en el caso del humor, el enunciador queda implicado en su decir, es dable suponer que en el humor político queda de alguna manera inscripto en el discurso a partir de marcas subjetivas que den cuenta de simpatías, identificaciones o posiciones políticas. Sin embargo, y a diferencia de otras manifestaciones discursivas como por ejemplo el periodismo, y específicamente el periodismo político, el *ethos* humorístico se presenta a partir de alguna operación discursiva propia de este tipo discursivo; esto es, a partir de la aparición de la actitud cínica que se manifiesta por recursos como la ironía, la inversión. Como sostiene Palacios, el *ethos* humorístico se prohíbe tomarse a sí mismo en serio con lo cual cuestiona incluso su inscripción como sujeto en aquello que enuncia[24].

En un trabajo anterior[25] dábamos cuenta de los modos de manifestarse del dispositivo enunciativo del humor político en el contexto de la República Argentina. En esa oportunidad marcábamos, más allá de las cuestiones propias de silenciamiento y de burla a la censura en el período de la dictadura cívico-militar (1976-1983), dos modalidades de emergencia a partir de la reapertura democrática. Un primer momento que puntualizábamos en la figura del humorista televisivo Tato Bores y que comprendía los gobiernos de Raúl Alfonsín (1983-1989) y Carlos Menem (1989-1999). A esta primera configuración del enunciador humorístico la denominamos *el observador cínico*, de acuerdo con las características que planteábamos párrafos atrás para este tipo de posicionamiento enunciativo. La siguiente puntuación que indica la aparición de un nuevo dispositivo enunciativo la

[23] *Ibid.*, p. 25.
[24] Christian PALACIOS, "*Ethos* cómico y *ethos* humorístico", *in Actas V Congreso Internacional de Letras*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2012, p. 2209.
[25] B. SUÁREZ, *op. cit.*, 2018.

encontramos realizando un salto temporal. En efecto, observamos una segunda modalidad que si bien había comenzado ya a esbozarse durante el gobierno de Néstor Kirchner (2003-2008) termina por desarrollarse en el segundo mandato de Cristina Fernández de Kirchner (2011-2015). A esta configuración la llamamos el *enunciador militante*. Como corpus de este segundo dispositivo recurrimos a las columnas que Alejandro Borensztein (hijo de Tato Bores), identificadas como "humor político" en el diario *Clarín*, y que cumplen la función de una "segunda editorial". Borensztein retoma alguno de los temas que generalmente aborda el editorial (llamada "Del editor al lector" y firmado generalmente por Ricardo Roa), pero desde una visión humorística. A diferencia del dispositivo anterior, el enunciador abandona la posición panorámica y focaliza el objeto del humor, en este caso en el gobierno kirchnerista. En esta oportunidad retomamos el análisis para completarlo, pero también queremos dar un paso más hacia una conceptualización del dispositivo del humor político. En la República Argentina, y luego de la apertura democrática, se mantiene la tendencia histórica en el campo de lo político que da cuenta de dos grandes fuerzas políticas en pugna: la Unión Cívica Radical, fundada en 1891 por Leandro N. Alem, y el Movimiento Nacional Justicialista, que detrás de la figura del General Juan Domingo Perón a mediados de la década de 1940, encolumnó a las masas populares de trabajadores y asalariados. Si tomamos en cuenta el período de la apertura democrática desde 1983 hacia nuestros días, entre esas dos grandes agrupaciones suele aparecer, con menor predominio, alguna tercera fuerza con orientaciones progresistas (el Partido intransigente en 1983, bajo la figura de Oscar Alende) o liberales (la UCD en 1989 donde aparece un ya conocido Álvaro Alsogaray, funcionario en varios gobiernos de facto). Sin embargo, y a partir de la crisis de 2001 en la cual se encontraba envuelta la Alianza conformada por sectores progresistas y radicales, el escenario político profundizó una polarización que viene de larga data y que puso enfrentados a los Peronistas (especialmente nucleados en el kirchnerismo) y los antiperonistas (el PRO y el Radicalismo en la Alianza, Cambiemos). Llegados a este punto se observa en el dispositivo humorístico, un cambio de posicionamiento enunciativo. Se prefiguran así, desde el campo de la circulación discursiva, dos momentos: uno con mayor cantidad de puntos de vista sobre lo político, y luego una

marcada polarización que, como dijimos párrafos atrás, retoma la antinomia histórica entre peronismo y antiperonismo.

Respecto de las cuestiones metodológicas del abordaje propuesto, somos conscientes que disponemos fragmentos de discurso que responden a distintas formas de circulación (gráfica, audiovisual) y que atañen a configuraciones genéricas disímiles (monólogo, televisivo, columna de opinión, viñeta, etc.). Sin embargo, decidimos armar un corpus heterogéneo sobre el humor político para detenernos puntualmente en las particularidades del dispositivo enunciativo e intentar dar cuenta de los desplazamientos que allí se producen. A continuación, procedemos entonces a describir los dos dispositivos mencionados y algunas particularidades que se perfilan como invariantes en el discurso del humor político en la Argentina.

Dispositivo 1. El observador cínico

Esta postura enunciativa se construye a partir de la configuración de un *ethos* que se basa en un aparente desentendimiento o circunspección que da a entender una postura de cierta apatía; sin embargo, si se atiende al contexto más general que constituye el dispositivo enunciativo podrá establecerse que a partir de la utilización de un tipo de lo risible (ironía, sarcasmo, etc.) lo que se realiza es una inversión que termina por producir la mirada crítica del humor político. Decimos aparente porque, más allá de que el cínico se encuentre tendido y realizando los mínimos movimientos posibles, su discurso en cambio es un mecanismo aceitado y preciso.

Una de las particularidades distintivas del humor de Tato Bores[26] (Mauricio Borensztein), representante de este primer dispositivo enunciativo, es el monólogo televisivo, una especie de resumen humorístico de la semana política. Entre sus particulares, se destaca la dicción rápida y ampulosa en gestos por parte de Bores, con una caracterización que lo hace reconocible (Frac, habano, traje de etiqueta)

[26] El programa de Tato Bores cuenta con la particularidad de haber estado en el aire en distintos canales como también en distintos períodos históricos 1957-1960 en Canal *Siete* (hoy *Tv Pública*); 1960, canal *Nueve* con "Tato, siempre en domingo"; a mediados de la década el programa pasó a canal *Once*, hoy *Telefé*. En 1973, "Dígale sí a Tato", canal *Trece*. Y en 1974 por el mismo canal, "Dele crédito a Tato". Ese año fue levantado del aire por el gobierno de Isabel Perón. En 1978 y en plena dictadura, vuelve a canal *Trece* con "Tato para todos". Luego de un año en canal 2 (hoy América) con "Tato *diet*". Volverá en 1989 a canal *Trece* hasta 1992. Su última temporada "Good show" será en *Telefé*.

quien realiza esta operación mirando a cámara. Esta configuración algo estática para un programa televisivo sirve al dispositivo para focalizar y dirigir al enunciatario desde ese primer nivel extradiegético: lo que se ve, el humorista interpelando al espectador, a un segundo nivel intradiegético que tiene que ver con aquello que el monólogo relata. Entonces, partiendo de lo visible y reconocible, esa imagen del enunciador que da cuenta de un *ethos* algo estrafalario, sirve como puerta de acceso al nivel donde se figura el enunciador humorístico, que termina por conformar el estilo particular del humor de Bores. De este modo, figura un punto de vista escéptico que le permite ironizar acerca de las distintas posturas políticas y en algunos casos, hasta burlarse de sus características estereotípicas. El discurso de Tato Bores construye pacientemente y durante distintos períodos democráticos y de facto, un objeto discursivo al que llama "Argentina" y que se desarrolla según su punto de vista[27], a partir del carácter contradictorio de los personajes que lo habitan (políticos, sindicalistas, empresarios). Esta configuración le permite presentar a la realidad nacional como parte de ese universo diegético; allí la realidad nacional puede recorrerse como un texto:" Salgo dispuesto a recorrer la realidad nacional […]"[28]. Pero este observador cínico no se conforma con recorrerla y presentar un panorama de lo que allí encuentra, ya que se presenta como un guardián de la ciudadanía:

> (1)[29]
>
> Por eso le digo a los políticos y a los funcionarios […] que están ahí viéndome, si siguen haciendo las cosas que están haciendo yo voy a tratar de estar acá todo el tiempo posible para seguir jodiendo. Y para cuidarlos también... Y para preservarlos de la máquina de cortar boludos[30].

Como el blanco de su humor es "lo político", el enunciador se figura en el espacio diegético como un personaje conocido por los políticos de distintas agrupaciones que

[27] Ch. PALACIOS, *op. cit.*, 2010, p. 177.
[28] Santiago VARELA, "Internas políticas. La venta del candidato, 1989", *in Monólogos de Tato*, Buenos Aires, Ediciones desde la gente, 2007, p. 5.
[29] Los números colocados entre paréntesis indican fragmentos del corpus que se ha utilizado para el presente análisis.
[30] Varela SANTIAGO, "Monólogo 2000, 1990", *in Good Show!*, Buenos Aires, Ediciones de la flor, 1992, p. 21.

le permiten entrar a sus despachos para comentarle aspectos de la coyuntura del país. Por eso vive como una cotidianeidad la circulación por espacios reservados para el poder. Y expresa, como invariante al inicio de sus monólogos frases del tipo: "como hacía rato que no visitaba la Casa de Gobierno, enfilé para Plaza de Mayo", o: "me despedí de Berta (su esposa) y me las tomé rumbo a Tribunales". Actitud que se corresponde con la construcción que en el monólogo se realiza de los destinatarios diegéticos:

(2)

[…] entro y efectivamente me lo encuentro a Angeloz[31] […]:

Tato me dice impostando la voz ante la mirada atenta de su foniatra . En esta campaña lo importante son las ideas[32].

La actitud cínica aparece también en el cierre de los monólogos a partir de la invariante frase: "¡Vermut con papas fritas y *Good show*!"[33], que parece pretender acercar la actividad política al campo de la farándula o del espectáculo. Actitud esta que se reafirmará durante la década del 90 en el gobierno de Carlos Menem[34].

En la construcción general del dispositivo, la figura del destinatario se corresponde con la propuesta discursiva del enunciador. En efecto, esta mirada panorámica sobre la clase política busca poner en evidencia las características asignadas a lo político que, a modo de estereotipos, son compartidas por el colectivo de identificación en el cual el observador cínico cumple las veces de representante.

[31] Eduardo Angeloz (1931-2017), dirigente de la Unión Cívica Radical. En sus inicios fue senador por Córdoba (1973-1976) hasta la dictadura cívico militar. Una vez reestablecida la democracia, fue Gobernador de la Provincia de Córdoba (1983-1991) y candidato a presidente en 1989. Luego volvió a ejercer el cargo de gobernador en Córdoba (1991-1995) para finalmente desempeñarse como senador nacional (1995-001).

[32] S. VARELA, *op. cit.*, 1989, p. 10.

[33] S. VARELA, *op. cit.*, 1992, p. 21.

[34] Carlos Menem (1930), dirigente del Movimiento Nacional Justicialista. Ejerció como gobernador por la Provincia de La Rioja entre 1973 y 1976. Luego de la reapertura democrática, ganó las elecciones presidenciales en forma anticipada en 1989 y permaneció hasta 1999. Si bien llegó como candidato de un partido popular, ya en el poder aplica un plan económico neoliberal de reducción del estado, privatizaciones de servicios públicos. Durante su mandato se produjo el atentado a la embajada de Israel, el atentado a la mutual AMIA, la muerte de su hijo en un confuso accidente. Entre 2005 y 2011 se desempeña como senador nacional por La Rioja.

Dispositivo 2. El enunciador militante

Las particularidades de configuración de este segundo dispositivo comienzan a observarse en el contexto de la polarización política durante el gobierno de Néstor Kirchner (2003-2008), pero su máximo desarrollo se efectiviza en la última etapa de la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner (2011-2015), ambos pertenecientes al Partido Justicialista. A diferencia de la configuración anterior, el enunciador militante abandona la posición panorámica y focaliza el objeto del humor en una facción o idea; en el caso de Alejandro Borensztein en sus columnas de humor político en el diario *Clarín*, en el gobierno kirchnerista. El efecto humorístico se logra a partir de un discurso con ribetes paródicos y marcadamente irónico. Es importante destacar que la contraparte de la posición de *Clarín* es presentada por otros medios, entre ellos *Página 12*. Allí, en el suplemento "Sátira 12", Rudy (Marcelo Rudaeff) realiza un editorial que, de modo humorístico, representa un punto de vista opuesto al planteado por Borensztein; esto es, tomando como objeto del humor político a la entonces oposición representada por el frente Cambiemos. Así, el humor político parece transformase en una contracara reidera de la línea editorial que sostiene cada diario.

En sus columnas de Humor político, Alejandro Borensztein construye la figura de su destinatario, el lector del diario *Clarín*, quien coincide en su visión de la política con el enunciador; esta coincidencia se traduce en un punto de vista opositor al gobierno kirchnerista. Sin embargo, produce un juego de posiciones al construir un *ethos* que aparentemente se figuraría como "kirchnerista", que le sirve para focalizar a través de esa inversión, en la crítica del humor. Así, encarnado como un asistente se permite darle consejos a la mandataria:

> (3)
>
> "Buen día, presidenta ¿Durmió bien? ¿Desayunó rico? ¿Tiene Ibuprofeno a mano? Disculpe que me meta en asuntos tan personales, pero hoy puede tener un dolor cabeza importante. Gane quien gane, será inexorablemente un día muy duro para usted[35].

[35] Alejandro BORENSZTEIN, "Vaya tirando la cadena, presidenta," *in Clarín*, 22 de noviembre de 2015, p. 7.

Otra particularidad es el uso de la ironía como modo de reenvío a la memoria discursiva. A partir de lexemas que evocan, por ejemplo, el discurso de la izquierda latinoamericana como "Sierra Maestra" o "comandante" para referir a Cuba y al Che Guevara, respectivamente, y presentar en forma solapada la crítica que se le realiza, desde la oposición al gobierno. Esto es la crítica de un "falso progresismo" que pugna por actualizar ideales políticos de la izquierda peronista de los 70.

(4)

> "Antes de bajar de la Sierra Maestra patagónica hacia Buenos Aires y proclamar allí el Primer Gobierno Patrio, el entonces comandante Kirchner y su esposa, dejaron a cargo de la administración del territorio patagónico al Primer Triunvirato conformado por Báez, el chófer y el jardinero"[36].

Es importante remarcar que esta inversión que realiza el *ethos* humorístico le permite recurrir también a formas lingüísticas propias y de fácil reconocimiento por parte de quien es el objeto del humor, pero utilizadas en forma paródica, como por ejemplo: "compañero", "jefa" (forma en que se la suele llamar a la expresidenta), "gorila", lexema utilizado por el colectivo Justicialista para nombrar a los antiperonistas. Finalmente, su posición enunciativa lo lleva incluso a mostrar cierto desagrado con los propios cuando cree que las acciones pueden derivar en una derrota electoral.

(5)

> No quiero ni mirar las respuestas de nuestros presidenciables. Fíjese lo que pasa ahora en el PRO. Se supone que Larreta tiene el apoyo de toda la estructura gubernamental de la Ciudad, recursos incluidos. Pero al tipo no se le ocurre nada mejor que salir con un carrito a regalar helados por las plazas de la ciudad. ¿Eso es la política?[37]

Por el otro lado aparece la posición del enunciador humorístico militante que por ese entonces enfocaba su objeto de humor, en la oposición. A modo de ejemplo, colocamos un fragmento de la columna de Rudy para "Sátira 12":

[36] A. BORENSZTEIN, "Siete años de la gran siete·", *Clarín*, 14 de diciembre de 2014, p. 9.
[37] A. BORENSZTEIN, "Se busca asesor político, urgente", *Clarín*, 12 de abril de 2015, p. 15.

> O hay un acto masivo, y entonces algunos critican "¡van por el choripán y la Coca!". Pero si se comprueba que nadie regala choripanes ni gaseosas, pueden aducir "¡qué miserables, tienen a la gente parada varias horas al sol y bajo la lluvia [*sic*], al mismo tiempo. y ni siquiera le dan algo para comer y tomar". Y si resultó que había choripanes y Cocas, pero estaban a la venta: "¡Se hacen mucho los populistas, pero venden la gaseosa imperialista!"[38]

El choripán (sándwich de chorizo) resulta un elemento rápidamente identificable de las clases bajas, del proletariado y la crítica rápida para aquellos que sostienen que es la manera de llevar a las masas a los actos.

Cambio de la fase 1 a 2 del dispositivo

Si bien durante el primer recorte (dispositivo 1) las producciones encuadradas en el campo de la comicidad mantuvieron cierta postura irónica y paródica propia del enunciador cínico[39], luego el humor político, fiel a sus características, fijó una posición y focalizó su blanco en un sector bien preciso. Es decir que el enunciador militante se ha figurado como la posición enunciativa quizá más representativa del discurso del humor político. Esta posición se ha acentuado en el período posterior al analizado, en tanto que puede verse también acentuada la polarización discursiva. Hay algunos elementos contextuales que se perfilan como favorecedores de la emergencia del dispositivo 2. Nos referimos puntualmente, a la profundización por parte de los multimedios periodísticos en donde se desempeñan los humoristas, de esa polarización que quedó manifiesta tal vez con mayor contundencia que en épocas anteriores, sobre la superficie del discurso periodístico. Esta posición condujo luego también a cambios en el dispositivo de lo cómico (parodias de la humorista e imitadora Fátima Flórez a Cristina Kirchner en "PPT", programa periodístico de

[38] Rudy, "Opinando estaba la gansa", *Página 12*, suplemento *Sátira 12*, 14 de marzo de 2015.

[39] Por ejemplo, "Canal K", programa de marionetas emitido desde 1990 a 1992 por canal *Trece*, en el que aparecían caricaturizadas personalidades del arco político. O "Gran Cuñado", parodia del *reality show* "Gran Hermano", que aparecía durante los períodos electorales entre el 2001 y 2016 en el marco del programa televisivo "Show match" del conductor y productor Marcelo Tinelli, emitido por los canales *TELEFE*, *Nueve* y *Trece*. Consistía en la convivencia en una casa de imitadores que encarnaban a las figuras políticas de distintos sectores.

Jorge Lanata en *Canal Trece*, o "Nelson K", parodia de Néstor Kirchner en el programa del periodista Nelson Castro para la cadena de noticias TN, perteneciente al mismo grupo que el canal mencionado). De un modo más sutil, y humorístico, se destacaron también las parodias de Diego Capusotto; recurriendo al absurdo, construye sus personajes en base a ciertos estereotipos sociales y políticos de fácil reconocimiento. Es el caso de Micky Vainilla, un cantante enfundado en un uniforme nazi y que esboza un discurso marcadamente racista; o la cantante Violencia Rivas, que en sus letras deja entrever una fuerte carga de agresividad. Es así que la polarización discursiva terminó por perfilar también cambios similares en el dispositivo de lo cómico. Esto es, focalizar el objeto del humor en un político o en un partido o idea.

A modo de conclusión

Este trabajo representa una puntuación de un desarrollo más amplio que busca caracterizar dispositivos enunciativos en el discurso del humor político en la Argentina. Resulta interesante destacar tanto los aspectos sincrónicos como los diacrónicos en este tipo de estudio. La emergencia de un dispositivo, por ejemplo, el del humor político en el período de la dictadura militar 1976-1983 que aparece en el trabajo más amplio, permite describir cuestiones vinculadas con el contexto discursivo y dar cuenta de cómo se figuran cuestiones que en algún momento aparecían como vedadas por el mismo dispositivo; por ejemplo, la idea de "desaparecido". Por su parte la mirada diacrónica, permite observar cómo emerge algún dispositivo y cómo se irá transformando en la medida que elementos del contexto histórico y social lo vayan indicando. Finalmente, observar las nuevas formas de circulación del discurso del humor político (memes, gifts, etc.). Como mencionamos en alguna parte del trabajo, el humor político es una lectura (una más) de ese objeto que es lo político, y su abordaje puede llevar también al desarrollo de herramientas que colaboren en su comprensión.

L. THOUVEREZ, « Humor político en la Transición: las juntas militares del Cono Sur vistas por los humoristas de Por Favor », Atlante. Revue d'études romanes, n°13, Automne 2020, p. 252-273, ISSN 2426-394X.

Humor político en la Transición: las juntas militares del Cono Sur vistas por los humoristas de *Por Favor*

Ludivine Thouverez

Universidad de Poitiers, Laboratorio Mimmoc (EA3812)

Introducción

En la década de los setenta, el alzamiento de regímenes autoritarios en los países del Cono Sur Chile, Argentina y Uruguay provocó numerosas protestas entre las clases políticas e intelectuales europeas. Alarmados por las violaciones de los derechos humanos cometidos en esos países, partidos, artistas, escritores y periodistas organizaron campañas de denuncia y llamaron a la solidaridad con los exiliados que acudían, numerosos, al viejo continente.

La revista satírica *Por Favor*, editada durante los años de la Transición[1], no dudó en sumarse a las protestas internacionales pese al contexto de libertad de expresión restringida de aquel entonces en España.

Esta contribución se propone analizar la representación de las dictaduras en dicha revista y determinar en qué medida los acontecimientos políticos acaecidos en ambos lados del Atlántico influyeron en su discurso.

El análisis de 88 artículos y dibujos publicados a lo largo de los cuatro años de existencia de *Por Favor* permitirá apreciar cómo se fue articulando la crítica. Tras explicar el enfoque teórico adoptado en este trabajo y presentar el corpus, se estudiará el discurso sobre el régimen de Pinochet en Chile, la quiebra institucional en Argentina y los problemas estructurales de América del Sur.

1 No existe un consenso entre los historiadores en cuanto a la delimitación de dicho período. Algunos lo sitúan entre la muerte de Franco en noviembre del 75 y la aprobación de la Constitución en diciembre del 78; otros consideran que se inicia en diciembre del 73 con el asesinato del primer ministro Carrero Blanco y termina con el golpe fallido del 23 de febrero del 81 o incluso en el 82, año de la llegada al poder del Partido Socialista Obrero Español.

Humor y política en el franquismo

La relación entre humor satírico y política es casi tan antigua como el mundo: el dramaturgo Aristófanes y el poeta Enio ofrecían críticas mordaces sobre las relaciones de poder vigentes en su Atenas y Roma natales. Basado en una postura moral y en la inversión de los valores establecidos, el humor satírico pretende desvelar la auténtica esencia de la sociedad, arrojar luz sobre sus contradicciones, evidenciar sus hipocresías, con el propósito de corregirla. Tal como apunta Dominique Moncond'huy, "la sátira procura abrir los ojos de quienes son objeto de críticas, mostrarles quiénes son realmente […]. Al considerarse detentor de la verdad, el satirista denuncia las mentiras, las ilusiones y los vicios de sus coetáneos[2]".

El advenimiento de la democracia y el desarrollo del periodismo impreso contribuyeron a la popularización de este género a partir del siglo de las Luces. Editadas primero bajo forma de hojas sueltas y luego de revistas, las publicaciones satíricas informaban sobre los asuntos de la *res publica* y se erigían en portavoces del "pueblo". Como arma de denuncia política y social, la sátira embestía a las clases pudientes y ofrecía un contrapunto crítico a la información oficial. Su poder de persuasión era tal que muchos gobiernos intentaron controlarla o prohibirla en periodo de autoritarismo o de crisis.

Aparte de las censuras, multas y sanciones previstas por la legislación vigente, los satiristas tuvieron que enfrentarse a no pocos episodios de violencia. En España, los asesinatos de José María Planes y Vicente Miguel Carceller[3], junto con los asaltos a las publicaciones *Cu-cut!* (1905), *El Be Negre* (1933), *La Codorniz* (1952) y *El Papus* (1977), evidencian las tensiones entre la profesión y el poder, sobre todo durante la Guerra Civil y el franquismo.

De 1938 a 1966, la vida artística e intelectual española fue condicionada por la Ley del 22 de abril de 1938, que actuaba como férrea mordaza para los periodistas. A pesar

[2] Dominique MONCOND'HUY, *Petite histoire de la caricature de presse en 40 images*, Paris, Gallimard, 2015, p. 104. (Todas las traducciones son nuestras).
[3] El primero, director de la revista conservadora *El Be Negre*, fue asesinado por milicianos de la FAI en 1936. El segundo, editor de *La Traca*, fue fusilado por los franquistas en 1940. Jaume CAPDEVILA, "Ser humorista en aquest país és una professió de risc", Humorstan.org, 2017, consultado el 1/9/2019, http://humoristan.org/es/articulos/ser-humorista-en-aquest-pais-es-una-professio-de-risc-jaume-capdevila-kap-dibuixant.

de no existir referencia a ella en la normativa de 1938 (ni tampoco en las Órdenes sobre revistas del 24 de febrero de 1942 y sobre normalización de las revistas del 1° de octubre de 1942), la prensa humorística debía ceñirse a las mismas reglas que el resto de la profesión. Considerando que la existencia de un cuarto poder había facilitado la "lucha fratricida" de 1936-1939, Franco exhortó a los periodistas y humoristas a convertirse en "apóstol[es] del pensamiento y de la fe de la Nación[4]". Es decir, en meros transmisores de la propaganda oficial, ya que estaba totalmente prohibido cuestionar los valores del nacionalcatolicismo, criticar a los poderes ficticios, representar al Caudillo o tan solo informar sobre los conflictos políticos y sociales del país. En estas circunstancias, muchos satiristas optaron por exiliarse o por refugiarse en el humor evasivo de *La Codorniz* (1941-1978).

En una investigación sobre esta revista emblemática del franquismo, Adela García Roldán observa que la censura no impidió ciertas licencias que podrían explicarse "o bien por la falta de sensibilidad o discernimiento personal de los censores o, en su defecto, del sistema de censura[5]". Señala, además, que no todos los colaboradores de *La Codorniz* figuraban en el Registro oficial de los periodistas del Estado, lo que parece indicar cierto laxismo en el sistema de control de las revistas humorísticas. Sea como sea, la censura existía y tenía incluso sus "virtudes" según algunos dibujantes:

> La censura obligó a los humoristas a afinar la atención, a buscarle las vueltas a las cosas, a apuntar por elevación […], a hacer ejercicios de elipsis, sobreentendidos y ambigüedades. Esto no es deseable, pero tuvo por consecuencia unas herramientas más pulidas y un ingenio más aguzado[6].

La Ley de Prensa e Imprenta de 1966, también conocida como Ley Fraga, supuso un giro importante en el mundo de los medios de comunicación. Promulgada en un

[4] *BOE*, núm. 550, 24 abril 1938, p. 6938.
[5] Adela GARCÍA ROLDÁN, "*La Codorniz*: la sátira en el primer franquismo (1941-1966)", *Aportes, Revista de historia contemporánea,* nº 82, 2013, p. 35-64.
[6] Mingote en: Ivan TUBAU, *El humor gráfico en la prensa del franquismo*, Barcelona, Mitre, 1987, p. 229.

ambiente de crecientes movilizaciones sociales y de tímida apertura[7], pretendía responder a la evolución de la sociedad abriendo nuevos espacios de libertad. Con ella desaparecían las consignas, la censura previa, la consulta obligatoria de lo publicado y la designación "a dedo" de los directores de publicaciones. Pero la libertad de expresión y de difundir informaciones tenía como restricciones:

> El respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales; las exigencias de defensa nacional, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público y la paz interior; el debido respeto a las instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa; la independencia de los tribunales; y la salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar (artículo 2).

Para ser editada, una publicación debía recibir la acreditación del Ministerio de Información y Turismo y aceptar la tutela de un censor que podía impedir la difusión de una noticia o de una viñeta por considerarla ofensiva. El código penal de 1967 establecía, además, que todo periodista que faltase al "respeto a las instituciones o a las personas" podría ser condenado a penas de entre seis meses a seis años de cárcel y a multas de hasta cien mil pesetas[8]. De hecho, los casos de sanciones económicas, suspensiones, prohibiciones y expedientes a periodistas alcanzaron una cifra media de 48 por año entre 1966 y 1974[9]. La normativa incitaba pues a la moderación, a la autocensura y a una opinión exenta de toda veleidad transgresora o revolucionaria.

Aun así, las posibilidades brindadas por la nueva reglamentación engendraron un boom de la prensa durante la década siguiente. En el ámbito del humor, tres títulos salieron a competir con la longeva *Codorniz*: *Hermano Lobo*, *El Papus* y *Por Favor*. Si bien no gozaba de la misma popularidad que las primeras, *Por Favor* ofrecía una riqueza de contenidos digna de las mejores revistas de información al mezclar dibujos

[7] Aunque la verdadera liberalización de la década es la económica, el florecimiento de revistas como *Atlántida*, *Revista de Occidente* o *Cuadernos para el diálogo* evidencian un despertar intelectual en la década de los 60.
[8] Guy HERMET, "La presse espagnole depuis la suppression de la censure", *Revue française de science politique*, 1968, 18-1, p. 44-67.
[9] Luis CONDE MARTÍN, *El humor gráfico en España*, Madrid, APM, 2005, p. 257.

humorísticos y análisis, crónicas y entrevistas a los actores más destacados de la cultura o de la política.

Creada por el empresario catalán José Ilario, el escritor Manuel Vázquez Montalbán y el dibujante Perich, *Por Favor* se estrenó en marzo de 1974 y optó por una línea editorial progresista que motivó varios problemas con la censura. Al considerar que el contenido de sus artículos y dibujos incidía en "lo fácil y grosero", el ministro de Información ordenó, en junio de 1974, la suspensión de la revista por un periodo de cuatro meses. Algunos de sus contenidos también fueron censurados debido a sus posicionamientos ideológicos osados[10].

Concebida como un proyecto editorial elitista, *Por Favor* fue editada durante cuatro años con una tirada media de 45.000 ejemplares. Pero la crisis internacional, la competencia del nuevo semanario satírico *El Jueves* y la mala gestión de la empresa condujeron a su pronta desaparición en diciembre de 1978. Ironía de la historia, ese mismo mes se aprobaba por referéndum la Constitución de España, que consagraba en el artículo 20 la tan anhelada libertad de expresión.

Corpus y metodología

Entre los distintos temas abarcados por la revista *Por Favor*, nos interesa estudiar aquí el discurso sobre las juntas militares de Argentina, Chile y Uruguay entre el 1 de marzo de 1974 y el 17 de julio de 1978 y determinar cómo la evolución de la situación política en ambos lados del Atlántico condicionó este discurso.

Las noticias relacionadas con la actualidad del Cono Sur generaron un total de 88 piezas, de corte visual o textual, que presentamos en las tablas 1 y 2.

	Argentina	**Chile**	**Uruguay**	**Cono Sur**
Sátira gráfica	20	22		2
Sátira textual	19	13	1	4
Entrevistas/otros	2	4		1
Total	41	39	1	7

Tabla 1. Desglose de las piezas periodísticas por países y por tipo de artículo

[10] Números 42, 100, 117, 143 o 185. Citemos, por ejemplo, una entrevista a Santiago Carrillo.

	Argentina	Chile	Uruguay	Cono Sur	Total
1974	7	9			16
1975	14	11			25
1976	8	9	1	4	22
1977	4	3		3	10
1978	8	7			15

Tabla 2. Desglose de las piezas periodísticas por año.

Las tablas recalcan algunas diferencias en el tratamiento mediático de la actualidad suramericana. Mientras Argentina y Chile generan gran cantidad de noticias (41 y 39 respectivamente), apenas se menciona a Uruguay a lo largo del periodo estudiado. Solo una pieza, publicada en junio de 1976, alude a la destitución por el Ejército de Juan María Bordaberry y a su sustitución por Alberto Demichelli Lizaso[11]. Una entrevista al escritor Eduardo Galeano y una caricatura de Outumuro evocan también a Uruguay, pero dentro del contexto de América del Sur, por lo que clasificamos dichas piezas en el subgrupo "Cono Sur".

La tabla 2 evidencia una falta de regularidad en la publicación de las noticias, siendo 1977 el año de menor interés por los acontecimientos ocurridos en el Cono Sur. Debido a la intensa actividad política en España, podemos suponer que *Por Favor* centra su atención en los acontecimientos de la vida nacional. Un análisis más detallado de los resultados permite identificar grandes "hitos mediáticos": cuando las noticias sobre Chile tratan principalmente de la violación de los DDHH y del plebiscito a favor de Pinochet en 1978, los temas más comentados de la actualidad argentina versan sobre el desmoronamiento del peronismo, el golpe de Estado y la celebración de los Mundiales de fútbol en 1978. Las piezas recogidas bajo el ítem "Cono Sur" evocan, por su parte, los problemas estructurales que afectan a dicho territorio.

Para estudiar las piezas, se han adaptado algunos enfoques del análisis crítico del discurso (ACD). Dicho enfoque parte de una conceptualización social del lenguaje y considera que éste tiene una función ideológica, consecuencia de su relación con el

[11] Manuel VÁZQUEZ MONTALBAN, "Ingratitud hacia Bordaberry", *Por Favor*, nº 103, 21/6/1976, p. 7.

contexto. El ACD se interesa particularmente en las relaciones de poder en los discursos:

> El ACD propone investigar de forma crítica la desigualdad social tal como viene expresada, señalada, constituida, legitimada, etcétera, por los usos del lenguaje (es decir, en el discurso). La mayoría de los analistas del discurso aceptarían por tanto la afirmación de Habermas que sostiene que "el lenguaje es también un medio de dominación y una fuerza social". Sirve para legitimar las relaciones de poder organizado[12].

Si bien suele aplicarse al estudio de discursos institucionales, políticos y periodísticos, el ACD también es relevante a la hora de analizar textos humorísticos. Efectivamente, el humor se basa en una relación de complicidad entre el emisor y el destinatario. Es decir, en una serie de conocimientos pragmáticos derivados del contexto de producción que condicionan, junto con el marco sociocultural, las formas discursivas adoptadas durante el acto comunicativo. En el caso del humor mediatizado, la relación se vuelve más compleja: por un lado, el medio de comunicación se dirige al poder político para notificarle que no se deja engañar por sus mentiras; y, por otro lado, a su comunidad de lectores, a quien propone una representación de la realidad más conforme con su experiencia diaria.

El humor, además, siempre encierra una opinión con argumentos más o menos explícitos, por lo que puede asimilarse a un editorial o a una columna de opinión. Esta última premisa nos conducirá a analizar los diferentes tipos de humor, así como los recursos retóricos empleados para convencer a la audiencia de la validez de los planteamientos propuestos. Sin entrar en el debate teórico acerca del carácter argumentativo o no de la imagen, nos basaremos en los aportes de los trabajos del Grupo µ, de Noguez y de Perthuis[13], prestando una atención particular a las figuras de estilo empleadas en la representación de la realidad suramericana.

---

[12] Ruth WODAK y Michael MEYER, *Métodos de análisis crítico del discurso*, Barcelona, Gedisa, 2003, p. 19.

[13] GROUPE µ, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992. Dominique NOGUEZ, "Petite rhétorique de poche pour servir à la lecture des dessins dits d'humour", *Revue d'esthétique. L'art de masse n'existe pas*, n°3/4, Paris, Union générale d'édition, 1974. Bruno DE

Resultados

Pinochet: caudillo por la gracia de Dios… y de la CIA

Chile suele asociarse a la figura del general Augusto Pinochet que aparece por primera vez en 1974, bajo el aspecto del arcángel San Miguel. Vestido con armadura de emperador romano, amenaza con una espada a un diablo aplastado por su pie izquierdo. El dibujo, titulado "Héroes de nuestro tiempo", se basa en el conocimiento pragmático de la audiencia: San Miguel llegó a ser considerado como el guardián de los ejércitos de la iglesia contra los enemigos de la fe. A través de esta puesta en escena, Guillén sugiere que se está realizando en Chile una cruzada contra la oposición de izquierda, lo cual remite implícitamente a la acción de Franco contra los "rojos" republicanos.

El recurso a la analogía, muy característico de los primeros meses de *Por Favor*, da cuenta de la sutileza de los humoristas a la hora de abordar la política nacional e internacional. Recurriendo a la metonimia en vez de nombrar, insinuando en vez de afirmar, los satiristas hacen recaer sobre el censor y la audiencia la responsabilidad de interpretar unos enunciados que se niegan a asumir públicamente.



Fig. 1. Guillén, *PF*, nº22, 02/12/1974, póster central[14].

PERTHUIS, *Les procédés de déconstruction de l'adversaire*, *Ridiculosa*, nº 8, Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2001.

[14] En el marco del proyecto "Cristal" financiado por la MSHS de Poitiers, el 80% de los números de la revista han sido digitalizados. Pueden ser consultados en https://porfavor.nakalona.fr/.

El dibujante Perich, por su parte, suele parodiar los discursos de Pinochet para burlarse del dictador:

> - Pinochet: "Es que nuestra principal ocupación, la exportación de chilenos a otros países y a otro mundo, no se cotiza como merece internacionalmente"
> - "¿Derechos humanos? No gracias, aquí usamos otros"
> - "Un elevadísimo tanto % de presos políticos chilenos no han sufrido tortura, afirma Chile. Por lo menos, añade, su autopsia no lo demostraba claramente[15]".

En un tono más grave, Manuel Vázquez Montalbán evoca las denuncias de la organización no gubernamental Amnistía Internacional (sin nombrarla) para deslegitimar al régimen castrense:

> Por doquier brotan nuevas revelaciones sobre el uso y abuso de la tortura en Chile […]. Según se ha sabido, se ha llegado a utilizar perros policías para coaccionar a los detenidos, incluso con la amenaza, o algo más, de que esos perros policías pudieran practicar abusos sexuales con las detenidas. A esto se llama defensa de los valores tradicionales con las nuevas técnicas facilitadas por la modernidad[16].

A finales de 1974 los ataques contra Pinochet provocan la ira del cónsul general de Chile en Barcelona, quien solicita un derecho de respuesta en la revista. En una de sus cartas, el diplomático afirma que las noticias relativas a "posibles fucilamientos [sic] de algunos militares chilenos" son mentiras y que "para muchos chilenos, Pinochet es de estatura física y moral más que grande porque fue uno de los principales artífices de la máxima derrota del marxismo internacional"[17]. Ocultándose bajo la identidad de un lector ficticio, la redacción contesta que "las atrevidas y […] revolucionarias teorías 'lengüisticas' del Excmo. Sr. Cónsul General de Chile han

[15] PERICH, "A Pinochet no le salen las cuentas", *Por Favor*, nº 42, 21/4/1975, p. 5. Del mismo autor: "Chile suspende la visita de la comisión de derechos humanos", *Por Favor*, nº 54, 14/7/1975, p. 5; "Pinochet, ay, ay, ay", *Por Favor*, nº 81, 19/1/76, p. 7.
[16] Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, "A Pinochet no le salen las cuentas", *op. cit*., p. 5.
[17] "Carta del cónsul general de Chile en Barcelona", *Por Favor*, nº 25, 23/12/1974, p. 21.

debido hacer estremecerse en su tumba al cuerpo, ya frío, de Neruda" y que "resultaría oportuno que escribiera a Pinochet para pedirle, si quedó algún libro sin quemar en Chile, que se lo mande por correo"[18].

Los ejemplos citados son esclarecedores del contexto de transición en el que se vive entonces en España. Observamos que la permanencia de la censura no impide cierta libertad en cuanto a temas de política exterior (toda vez que no se establezcan paralelismos entre las ideologías del régimen franquista y de Pinochet) y que la crítica a éste no se expresa de manera frontal sino indirecta, a través de la alusión, la parodia, la ironía o el "débrayage actantiel" (que permite poner en boca de otro lo que uno no quiere asumir[19]).

Con el paso del tiempo, sin embargo, la línea editorial de *Por favor* se vuelve más explícita. En ocasión del tercer "aniversario" del 11-S, Guillen retrata a Pinochet en un acto oficial al que están convidados el presidente Richard Nixon, el diplomático Henry Kissinger, el ratón Mickey Mouse, una alegoría de la muerte y una multitud de personajes tétricos: guardaespaldas, hombres con gafas oscuras o cabeza de Búnker (en clara alusión a la vieja guardia franquista). El lector puede interpretar que el fervoroso gobierno de la Unidad Popular ha dejado lugar a un régimen animado por la voluntad de aplastar toda contestación, mediante el crimen y la importación de un modelo cultural enajenante.



Fig. 2. Guillén, *Por Favor*, n°115, 13/9/1976, contraportada.

[18] "Del lector con humor", *Por favor*, n° 34, 24/2/1975, p. 16.
[19] Noción desarrollada por Gérard IMBERT *in* "Sujet et espace public dans les discours sociaux de la transition espagnole", *Mélanges de la Casa Velázquez*, 19, 1983, p. 369-399.

La evolución del discurso editorial puede atribuirse a diversos factores. Por un lado, la libertad de expresión va ganando terreno en España gracias a los decretos adoptados tras la firma de los Pactos de la Moncloa: aunque subsiste el depósito previo de publicaciones, sólo el poder judicial queda habilitado para secuestrarlas. Por otro lado, el enfriamiento de las relaciones diplomáticas entre EEUU y Chile después del asesinato en Washington de Orlando Letelier conduce a una condena de la junta chilena por parte de la ONU.

Ante las críticas internacionales, el dictador decide organizar un referéndum en el que los chilenos han de responder por Sí o No a la pregunta siguiente:

> Frente a la agresión internacional desatada en contra de nuestra Patria, respaldo al presidente Pinochet en su defensa de la dignidad de Chile, y reafirmo la legitimidad del Gobierno de la República para encabezar soberanamente el proceso de institucionalidad del país.

Calificada por los medios internacionales de "farsa electoral" y de "cínica mascarada"[20], la consulta de 1978 se salda con un 78,6% de votos a favor. Los resultados, que permiten una consolidación del régimen en el interior, generan una gran cantidad de denuncias y de burlas en el exterior.

Los tres dibujos reproducidos más abajo ilustran la percepción del referéndum por los humoristas de *Por Favor*. En la primera imagen (fig. 3), Guillén representa a Pinochet bajo el aspecto de un carnicero posando en su mesa de trabajo con un cuchillo ensangrentado. El cartel propagandístico "Vota Sí" y la urna transparente sugieren que la consulta no es en absoluto libre: quien se atreva a votar No se expone a ser desmembrado, tal como parecen indicar los jamones colgando y las manchas de sangre en el delantal. En la segunda (fig. 4), Tex recurre a las letras-imágenes para ilustrar su propia visión del referéndum. La asociación de la palabra Sí con una metralleta, la esvástica nazi, el dólar norteamericano, la penetración anal y el aplastamiento del pueblo, permiten una fácil comprensión del enunciado: la consulta sólo pretende perpetuar un sistema basado en la opresión del pueblo, el neoliberalismo y una actitud servil hacia los EEUU.

[20] Pierre VAYSSIÈRE, *Le Chili d'Allende et de Pinochet dans la presse française, passions politiques, informations et désinformations*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 75.



Fig. 3. Guillén, "Vota Sí", *PF*, 16/1/1978, nº185, p. 42.



Fig. 4. Tex, "Los innumerables sí del referéndum de Pinochet", *PF*, nº185, 16/1/1978, p. 19.

En la misma edición, un dibujo de Cesc introduce más matices. En una ciudad moderna donde circulan autobuses con anuncios de la marca Coca-Cola, una masa de seres anónimos va deambulando por la calle con los brazos en alto. La indeterminación imposibilita la identificación de los individuos y del lugar y remite a un pueblo amordazado que actúa por instinto, a la manera de insectos: o bien vota Sí y sobrevive, o bien vota No y muere. Otra interpretación es posible: el pueblo, enajenado por el consumismo y una falsa idea del progreso, votará sin sorpresa a favor de las consignas gubernamentales. En este sentido, la escena puede ocurrir tanto en el Chile de Pinochet como en la España del 78.

Argentina: un clavo saca otro clavo

El tratamiento mediático de la actualidad argentina presenta algunas diferencias con respecto al caso anterior. El general Jorge Rafael Videla, que preside el "Proceso de Reorganización Nacional" de marzo del 76 a marzo del 81, tiene una visibilidad inferior a la de Pinochet en la revista. Si bien existe una condena al militar, las responsabilidades en cuanto a las violaciones de los DDHH aparecen compartidas: tanto el peronismo como el Ejército son considerados responsables de la deterioración política del país.

Recordemos que la victoria de Perón en las elecciones presidenciales de septiembre del 73 conduce a una depuración de los sectores más radicales del peronismo. Las juventudes marxistas, que habían respaldado el regreso del general tras 18 años de exilio, se ven excluidas de los aparatos del poder en beneficio de los sectores conservadores del Partido Justicialista.

La "caza de brujas" iniciada desde la masacre de Ezeiza tiene como consecuencia una creciente polarización de la vida política. La muerte de Perón y la llegada de su viuda al poder, el 1 de julio de 1974, no calman la situación: pese a la adopción de medidas de excepción y la censura de los medios[21], el país se hunde en una espiral de violencia que provoca la muerte de centenas de personas[22]. Las acciones de las guerrillas (ERP y Montoneros principalmente) y de grupos parapoliciales de extrema derecha (como la Alianza Anticomunista Argentina o Triple A, creada por el ministro de Bienestar social López Rega) exasperan a las fuerzas armadas, que acaban por destituir a la presidenta y establecer una dictadura el 24 de marzo de 1976.

Conforme van llegando las noticias desde el exterior, *Por Favor* comenta que un clima de "guerra civil" se ha desatado debido al "terrorismo de extrema izquierda y de extrema derecha". Los tópicos de la prensa argentina y de la agencia EFE acerca del carácter bipolar de la violencia se reproducen pues en la revista, que no duda en afirmar que "lo tradicional argentino ya no es el mate, sino el mata" y que la capital porteña debería llamarse "Malos Aires" por la cantidad de muertos que aparecen diariamente en sus calles[23]. Una ruptura con el discurso oficialista se produce, sin embargo, a mediados del 75, cuando Montalbán empieza a cuestionar la "teoría de los dos demonios":

[21] En agosto del 73, un primer decreto del gobierno Lastiri prohibió a las agencias extranjeras publicar noticias sobre Argentina. En septiembre del 74, varios periódicos fueron clausurados y se imposibilitó hablar del ERP y Montoneros. La legislación sobre prensa se reforzó también en el 75 y 78. Marina FRANCO, *Un enemigo para la nación, Orden interno, violencia y "subversión" 1973-1976*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2012, p. 103.

[22] Aunque los medios suelen atribuir 2.000 víctimas a la Triple A, esta cifra corresponde más bien al número total de víctimas de la violencia política durante el período. Hugo GAMBINI, *Historia del peronismo. La violencia (1956-1983)*, Buenos Aires, Javier Vergara, 2008, p. 198-208.

[23] PERICH, "Guerra civil en la Argentina", *Por Favor*, nº 19, 11/11/1974, p. 16 y "El terrorismo en la Argentina", *Por Favor*, nº 45, 12/5/1975, p. 6.

> El aparato ortodoxo peronista no podía constituirse de la noche a la mañana en verdugo descarado y directo de una izquierda que en definitiva había hecho posible el retorno al poder del peronismo. ¿Qué hacer? Poner en marcha un aparato de represión paralelo, extralegal, que llegara donde la justicia no pudiera llegar por las trabas de las leyes y del miedo a la opinión pública. Así surgió la policía paralela de las tres Aes que hasta ahora ha gozado de una impunidad escalofriante[24].

A partir de entonces, el trio Perón-Isabel Martínez de Perón-López Rega se convierte en el blanco de las críticas. Mientras éste es asimilado a un "moderno Rasputín", aquella es comparada a una "figurilla semiaplastada por el peso del poder"[25].

El pasado de bailarina de la presidenta también suscita comentarios despectivos o sexistas, tal como se puede apreciar en este diálogo ficticio atribuible al escritor Juan Marsé[26]:

> Sola, fané, descangayada la vimos de madrugada salir del cabaret donde bajo las luminarias y sobre una peana enjabonada, había representado la penúltima misa negra del peronismo. Pequeña y frágil como las viudas literarias [...]. Y sin embargo es la muerte. Ella prometió la justicia y trajo la muerte. Prometió el pan y trajo el hambre. Prometió la libertad y trajo la tortura.
>
> Ya ves, Isabel. Hubieras sido una bailarina de fantasía oriental en perpetua gira [...]. O tal vez te hubieras casado prematuramente con un pianista [...]. O libre, dura, fuerte, hubieras vuelto con tus ahorros y tus huesos a un territorio de origen y de final, el que sea, adorada por esa sobrina que sueña tus caminos, se prueba tus sostenes de

[24] Manolo KANT Y GASSET [seudónimo de Montalbán], "Rasputín, la zarina y la república argentina", *Por Favor*, nº 57, 4/8/1975, p. 10-11.
[25] PERICH, "La caída de Isabel", *Por Favor*, nº 55, 21/7/1975, p. 5.
[26] Las características formales del texto, similares a las de la rúbrica "Señoras y Señores" en la que Marsé revisita la tradición del retrato literario y disecciona a los famosos, hace pensar que es autor de la carga contra Isabel Martínez de Perón. El seudónimo (Pepe Andén Biedma) también hace referencia al poeta Jaime Gil de Biedma, amigo del escritor.

> lentejuelas y se mete un dedo en el ombligo ante el espejo en busca del resorte que abre los caminos de la libertad […].
>
> Y no. Tuviste que topar con un general que iniciaba un largo camino de ida y vuelta desde la nada a la más absoluta estupidez, engordado con la fantasía de los que necesitan dioses terrestres que instauren la justicia por la vía rápida de la Revelación. Te enseñó lo que no sabía, y lo sumaste a todo lo que no sabías. Él era simplemente un retrato colgado en el corazón de millones de personas y sólo pudo enseñarte el arte de ser plano y estar enmarcado[27].

Este fragmento ilustra no sólo la línea editorial de *Por Favor* sobre el peronismo, sino también la gran variedad de piezas humorísticas que se pueden encontrar en sus páginas. Mientras que la sátira gráfica se basa en la concisión y la fuerza de las imágenes, la textual no duda en recurrir a los códigos de la literatura para llevar a cabo su afán demoledor. En este retrato, se emplean las figuras retóricas de la acumulación, de la anáfora y de la antítesis para denunciar y amplificar la acción nefasta de Isabel Martínez de Perón. La presidenta es acusada de haber delegado el poder a López Rega y a los militares (que "enmarcaron" la vida política al final de su mandato), así como de haber socializado la corrupción y la muerte. Las alusiones a su incultura, baja moralidad y afición por el espiritismo terminan desacreditándola completamente. Ante esta situación, la ruptura constitucional de marzo del 76 aparece inevitable. Por eso no suscita el golpe de Videla la misma indignación que el de Pinochet en Chile. El humorista Cesc es, quizás, el que mejor sintetiza la opinión de *Por Favor* en aquel momento: "en Argentina, dice, un clavo saca otro clavo".

Ahora bien, los testimonios sobre el uso de la tortura en Argentina no tardan en provocar una nueva oleada de protestas. El Cubrí, por ejemplo, denuncia el trato inhumano reservado a la oposición a través de un dibujo que parodia los anuncios de unos grandes almacenes españoles ("Los suramericanos… ¡ahora sí que están guapos con la moda andina!"). En contra de lo que el lector pueda esperar, la imagen no corresponde a la de una atractiva modelo que lleva ropa primaveral, sino de un

[27] Pepe ANDEN BIEDMA, "Isabel al salir del cabaret", *Por Favor*, nº 92, 5/4/1976, p. 12-13.

hombre desnudo, encapuchado y atado a una barra horizontal (fig. 5). La representación del suplicio de "la percha del loro", que remite a las técnicas de tortura empleadas en el Cono Sur, denuncia la brutalidad de las juntas, pero también alude a los abusos de las fuerzas de seguridad del Estado español. Si consideramos que el dibujo fue publicado un mes después de la masacre de Vitoria[28], en un contexto de gran tensión política, el lector puede ver cierta analogía entre los métodos de unos y otros[29].



Fig. 5. El Cubrí, "Los sudamericanos…", *PF*, nº117, 27/9/1976, p. 10.

La indignación contra el régimen de Videla alcanza su paroxismo en 1978 con motivo de la celebración del Mundial de fútbol en Argentina. Sin llamar explícitamente al boicot de la competición[30], los humoristas de *Por Favor* aprovechan el evento para interpelar sobre las violaciones de los DDHH cometidos en el país organizador. Con clara alusión a los presos políticos, Guillén desvirtúa la mascota del Mundial "Gauchito Mundialito", un niño alegre con la camiseta de la selección

[28] El 5 de marzo de 1976, la Policía armada irrumpe en la iglesia de San Francisco de Asís en Vitoria, donde se celebra una asamblea general de obreros en huelga. 2.000 balas son disparadas. El balance de la operación es de cinco muertos y sesenta heridos. Según Mariano SÁNCHEZ SOLER, 950 personas fallecieron a consecuencia de la violencia política entre 1975 y 1983. Ver: *La Transición sangrienta*, Madrid, Atalaya, 2010.

[29] En un libro sobre la actividad de los Grupos autónomos en la Transición, una militante cuenta que la tortura era frecuente: "A mí también me torturaron y me hicieron lo de colgarte de la barra, lo de la bolsa de plástico en la cabeza". Irene CARDONA CURCÓ, *Aproximación al papel de las mujeres dentro de los Grupos Autónomos durante la Transacción*, Barcelona, Descontrol, 2017, p. 173.

[30] A finales del 77 fue constituido en París el Comité de Boicot contra el Mundial de Fútbol en Argentina (COBA), presidido por el periodista François Gèze. El COBA publicó una revista titulada *L'Épique* (parodia del famoso periódico deportivo *L'Équipe*) que denunciaba, mediante la caricatura y el humor negro, la operación de propaganda de Videla.

argentina para representarlo llorando, con un grillete atado a una bola de hierro en el tobillo. En otra caricatura (fig. 6), Videla aparece en posición de demostración de fuerza. El tamaño hiperbólico de su torso y la inserción de un balón en su bíceps indican que la organización de los Mundiales y la victoria controvertida de Argentina en la final (3 a 1 contra Holanda) han contribuido a reforzar el poder del dictador y "lavar su imagen". No obstante, el cuchillo entre los dientes (*topos* de la propaganda y contrapropaganda comunista) remite a su verdadera esencia: la de un ser salvaje, hambriento de sangre, y sin ninguna piedad con la oposición.



Fig. 6. Guillen, sin título, *PF*, 10/7/1978, n°209, p. 51.

Las venas abiertas de América del Sur

La representación de las juntas militares suele estar asociada a la actuación de la diplomacia norteamericana en el Cono Sur. Aunque se desconocen todavía los detalles del Plan Cóndor, varios artículos publicados sugieren la existencia de una alianza intercontinental destinada a favorecer los intereses geopolíticos de "Estados Unidos" (notemos la generalización) en este territorio. La CIA, Richard Nixon, Jimmy Carter y el ex secretario de Estado Henry Kissinger son acusados de haber facilitado el alzamiento de regímenes castrenses para frenar la expansión del comunismo y expoliar las riquezas del subcontinente.

El Cubrí es el dibujante que más ferozmente denuncia la colusión entre EEUU y las juntas. El golpe de Estado en Argentina es simbolizado mediante un *collage* en los que cuatro personajes quedan retratados con la bandera estadounidense de fondo (fig. 7). Si Pinochet y Videla son fácilmente reconocibles, los demás son personas

anónimas que pueden representar a cualquiera de los miles de ciudadanos envueltos en el contexto de Guerra Fría. Efectivamente, el hombre armado no duda en ejecutar a un coetáneo en nombre de la ideología capitalista. La inserción en los globos del preámbulo de la Constitución estadounidense (que cita como principios fundamentales la "tranquilidad", el "bienestar" y la "prosperidad" del pueblo americano) crea un contraste entre el texto y la imagen del crimen e invita a reflexionar sobre el discurso hipócrita de los EEUU.

Del mismo modo, Outumuro parodia el cartel promocional de la película anglosajona *El Rocky Horror Show* sustituyendo a sus protagonistas por los dictadores del Cono Sur (fig. 8). El atuendo sadomasoquista de los caudillos Pinochet, Stroessner, Bordaberry, Banzer y Videla contribuye a ridiculizarlos y subraya tanto su condición de agresores contra el pueblo, como de sumisos a los EEUU.

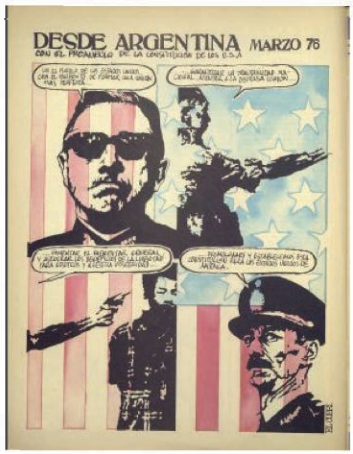


Fig. 7 El Cubrí, *PF*, nº 94, 19/4/1976, p. 10.



Fig. 8 Outumuro, *PF*, nº 143, 28/3/1977, p. 26

Tres años después del golpe del 11-S, las declaraciones de Henry Kissinger sobre "el poco respeto a los derechos humanos en Chile" también provocan la indignación de Manuel Vázquez Montalbán, que afirma que el Premio Nobel de la Paz ha decidido interrumpir su visita a Uruguay, Paraguay y Argentina por "miedo a contemplar su propia obra, ya que su solución para el 'Cono Sur' de América Latina ha sido un auténtico coñazo sangriento y ha producido en toda Latinoamérica una situación de

desesperación[31]". No menos sorprendente es la publicación de entrevistas a personalidades u organizaciones proscritas en su país, como Montoneros, cuyos dirigentes denuncian la estrategia de "cerco y aniquilamiento" a la oposición y "la política del hambre que dicta el Fondo Monetario Internacional[32]".

Si *Por Favor* considera que la dependencia a EEUU es el principal factor de desestabilización de América del Sur, otros problemas estructurales son señalados. En una entrevista realizada tras su instalación en la ciudad catalana de Sitges, el exiliado Eduardo Galeano advierte que la interpretación de la política latinomaericana no debe recaer en simplificaciones y maniqueísmos:

> Yo no creo que estos procesos que se están ocurriendo en la mayoría de los países latinoamericanos del Cono Sur sean conducidos, determinados, por la mala entraña de nadie [...]. Las claves más profundas habría que buscarlas en la impotencia de los sistemas sociales y económicos para ofrecer respuesta a las expectativas de las generaciones nuevas y en la necesidad que tiene el sistema de ahogar y aplastar en sangre cualquier desafío porque son sistemas agotados, deprimidos, que no pueden darse el lujo del desafío[33].

Montalbán miembro del Comité central en España también afirma que la actitud de los partidos comunistas latinoamericanos no está exenta de críticas:

> En su afán de no crear complicaciones a la estrategia global de la URSS, muchos PC latinoamericanos han adoptado formas y fondos de conducta tan tranquilizantes que parecían proceder de partidos dormidos. Pero en la situación actual, cuando el eje Buenos-Aires-Montevideo-Santiago se caracteriza por el terror más despiadado contra la izquierda, la declaración del PC argentino respaldando a Videla contra el aventurerismo izquierdista es un auténtico golpe por la espalda a la lucha de los pueblos latinoamericanos por la

[31] M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, "El Coñazo Sur", *Por Favor*, nº 103, 21/6/1976, p. 6.
[32] José MARTÍ GÓMEZ y Josep RAMONEDA, "La paz hay que ganarla con la lucha", *Por Favor*, nº 168, 19/9/1977, p. 28-31. Entrevista a Oscar Bidegain y Fernando Vaca Navaja.
[33] J. MARTÍ GÓMEZ y J. RAMONEDA, "Eduardo Galeano: 'Argentina es una fiesta'", *Por Favor*, nº 117, 29/9/1976, p. 23-25.

> emancipación […]. De actitudes similares adoptadas en el pasado se derivan situaciones presentes en que fuerzas políticas a veces aventureras tratan de cumplir un papel que no supo cumplir el PC[34].

Teniendo en cuenta la fecha de publicación del texto (seis meses antes de las elecciones generales del 15 de junio del 77), podemos formular la hipótesis de que las declaraciones sobre el PCA también encierran una crítica contra el PC español, y más precisamente contra la línea reformista de Santiago Carrillo que aboga por el abandono del leninismo.

Estos fragmentos demuestran que los análisis y las entrevistas permiten ahondar en la información e introducir más matices que en la sátira gráfica. A medida que avanzan los años, la reflexión sobre la política nacional e internacional se afianza y los acontecimientos ocurridos en América Latina van adquiriendo una importancia particular: en un momento en el que los partidos europeos se acercan al eurocomunismo, el fracaso de la estrategia del foco revolucionario en Argentina o la derrota de la vía democrática para alcanzar el socialismo en Chile son analizados para alimentar el debate sobre el futuro de la extrema izquierda en España.

Conclusiones

El análisis de la representación mediática de las dictaduras del Cono Sur en *Por Favor* demuestra que el humor, como observador crítico de los acontecimientos de su tiempo, cumple una función similar al periodismo de opinión y que los humoristas, en su afán de establecer un diálogo entre la opinión y las clases dominantes, son un actor colectivo capaz de influir en el debate social y la acción política.

Los comentarios y dibujos publicados entre 1974 y 1978 permiten apreciar un juego de espejismos entre la actualidad de Suramérica y España. Aprovechando la libertad que otorga la censura franquista en cuanto a asuntos de política exterior, los humoristas no dudan en denunciar la opresión de las juntas militares y a cuestionar

[34] M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, "Los comunistas argentinos se han pasado", *Por Favor*, nº 129, 20/12/76, p. 6.

implícitamente la política española. Efectivamente, el derrocamiento brutal del gobierno de la Unidad Popular, la represión policial y la confiscación del poder por parte de Pinochet tienen muchas similitudes con la actuación de Franco en España. De ahí las críticas constantes al dictador chileno.

La conflictividad política que lleva al golpe de Estado en Argentina hace, en cambio, que la condena al "Proceso de Reorganización Nacional" no sea tan contundente y que la figura de Videla sólo adquiera protagonismo a raíz de los Mundiales de fútbol del 78. La ausencia de referencias a la dictadura uruguaya puede atribuirse, por su parte, a un interés menor por la "Suiza de América latina" o al hecho de que la figura de Bordaberry quede diluida con respecto al poder castrense uruguayo.

El enfoque diacrónico adoptado en este estudio permite resaltar una evolución en la manera de satirizar a las juntas. Durante los primeros años de existencia de *Por Favor*, el humor se basa esencialmente en la ironía, la alusión y los sobreentendidos. Pero los avances del proceso democrático conducen a una evolución en los recursos humorísticos empleados por la redacción. El humor negro de El Cubrí sobre el uso de la picana eléctrica, la carga hiriente contra Isabel Martínez de Perón o la asociación de Pinochet con la ideología nazi dan cuenta de la conquista de nuevos espacios de libertad, así como de un empoderamiento de los humoristas. En un momento de recomposición política en España, el distanciamiento crítico con las juntas suramericanas sirve tanto para criticar una ideología contraria a la del medio (la mayoría de los colaboradores de *Por Favor* eran afines al PSUC), como para reforzar los vínculos de la publicación con su círculo de lectores progresistas.

Sin llegar a afirmar que el humor se empobreció con la democracia, se puede observar un recurso cada vez más frecuente a los tópicos de la iconografía satírica occidental a partir del 78. Los dibujos sobre el referéndum en Chile o los Mundiales de fútbol en Argentina comparten, por ejemplo, varias similitudes con los que se publican en revistas extranjeras o los que se exhiben en bienales artísticas como *Amérique Latine non officielle*[35]. Pero la pérdida de una estética propia no quita valor

[35] Isabelle PLANTE, "Amérique Latine non officielle o París como lugar para exhibir contrainformación", *A contracorriente*, vol. 10, nº 13, 2013, p. 77.

al trabajo de los humoristas españoles. Tal como apunta Nelly Feuerhahn, existen expresiones artísticas que marcan las conciencias y asocian algunos eventos a un tratamiento verbal o estético original[36]. Al participar en la campaña de protesta contra los Mundiales del 78, *Por Favor* contribuyó no solamente a desmitificar el poder de Videla, sino también de todos los regímenes autoritarios.

Las amenazas contra la libertad de información y de expresión, sin embargo, no son propiedad exclusiva de las dictaduras. La reciente Ley Orgánica de Seguridad Ciudadana, también conocida como "Ley Mordaza", que permite multar a periodistas y ciudadanos que documentan abusos de poder o reclaman una vida más digna en España, recuerda que la defensa de la libertad de expresión se inscribe en el marco de una lucha global y permanente.

[36] Nelly FEUERHAHN, "La dérision, une violence politiquement correcte", *in* Arnaud MERCIER, *Hermès, La Revue*, nº 29, 2001, p. 188.

K. VANDEN BERGHE, « El Subcomandante Marcos, Paco Ignacio Taibo II y Juan Pablo Villalobos. Humor, estado y nación en México », Atlante. Revue d'études romanes, n°13, Automne 2020, p. 274-293, ISSN 2426-394X.

El Subcomandante Marcos, Paco Ignacio Taibo II y Juan Pablo Villalobos. Humor, estado y nación en México.

Kristine Vanden Berghe

Université de Liège

Corrupción, violencia, impunidad: son prácticas y conceptos frecuentemente asociados con las instituciones estatales y las personas que, en las últimas décadas, han ocupado posiciones y puestos dotados de poder y dinero en México. Por lo tanto, esas instituciones y personas a menudo son el blanco de los intelectuales y los escritores que, en sus ensayos y relatos, las ridiculizan mediante distintos recursos humorísticos entre los cuales se emplean, por ejemplo, la broma de doble sentido, el juego de palabras y el humor negro, del cual André Breton ya decía en 1966 que tenía México como su tierra de elección[1]. Y aunque el surrealista francés dudaba que se pudiera ofrecer una definición cabal del humor, mostraba su adhesión a Léon Pierre-Quint cuando este lo presentó como una forma de afirmar, más allá de la revuelta absoluta de la adolescencia y la revuelta interior de la edad adulta, una revuelta superior del espíritu[2], una definición que se aplica bastante bien a nuestro *corpus*. Pero también la auto-irrisión y la ironía, que provoca la sonrisa amable, son usados ampliamente en él cuando los autores quieren expresar su crítica política y social, por lo cual tanto el humor (afectivo) como la ironía (cognitiva) se tomarán en cuenta en el presente ensayo.

Entre los numerosísimos relatos de ficción que usan el humor y la ironía como armas políticas en México, hemos elegido tres por su representatividad y por su innovación. Los cuentos del Subcomandante Marcos, el anterior portavoz del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) comparten numerosos recursos

[1] André BRETON, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Le livre de poche, 1966, p. 14.
[2] *Id.*, p. 12.

humorísticos con los relatos de Paco Ignacio Taibo II, conocido al mismo tiempo por sus novelas policiales y sus ensayos biográficos como, también, por su activismo social. Aunque Marcos es ante todo un guerrillero activo en el campo político, ha ganado muchos corazones dentro y fuera del país como escritor de relatos breves en los que usa abundantes recursos humorísticos. En comparación con ellos, Juan Pablo Villalobos quizás sea menos conocido: es más joven y hasta ahora ha publicado solo cuatro novelas. Sin embargo, en todas ellas brillan el humor y la ironía que maneja con una soltura estilística excepcional.

Entre el blanco de los recursos humorísticos usados por Marcos y Taibo II, por una parte, y Villalobos, por otra, hay una diferencia notable. En sus comunicados el Subcomandante Marcos utiliza distintas formas de humor para señalar la responsabilidad del Estado mexicano, justificar la rebelión de los indígenas a los que representa y legitimar que lo haga en calidad de *outsider* mestizo e intelectual. La novela breve *Desvanecidos difuntos* (1991), que su amigo Paco Ignacio Taibo II publicara unos años antes de la rebelión zapatista, provoca a su vez la risa del lector al radicalizar la lógica de lo absurdo, al mismo tiempo que apunta a la corrupción del Estado y a su implicación en la violencia. En cambio, en su cuarta novela *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016), Juan Pablo Villalobos dirige sus dardos humorísticos no tanto contra las instituciones oficiales como contra personajes asentados en la sociedad común, de manera que señala la corresponsabilidad de la nación en la triste coyuntura presente.

Los tres autores corresponden a la figura del humorista tal y como la definió William M. Thackeray. Este gran clásico del humor británico del siglo XIX dijo a su respecto lo siguiente: "no sólo pone de relieve lo ridículo de las cosas, sino que, además, evoca la piedad, la ternura y la compasión a favor de los que sufren. El humorista es una especie de predicador laico"[3]. Por último, los tres autores también demuestran que el diagnóstico hecho por Jaime Castañeda Iturbide en el libro que dedicara al humor en la obra de Jorge Ibargüengoitia, de que en la historia de la

[3] Citado por Jaime CASTAÑEDA ITURBIDE, *El humorismo desmitificador de Jorge Ibargüengoitia*, Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1988, p. 21.

literatura mexicana no encontramos verdaderos humoristas[4], ya no es válido cuando tomamos en cuenta esos escritores que han surgido en fechas más recientes.

Subcomandante Marcos y Paco Ignacio Taibo II

Desde los primeros comunicados que escribiera en el marco de la lucha del EZLN, el Subcomandante Marcos ha esgrimido el arma de la ironía contra el Estado mexicano y las instancias que lo encarnan. El texto que publicó con fecha del 18 de enero de 1994 definió el tono de su discurso y lo dio a conocer como un comunicador talentoso capaz de acular al jaque a los políticos mexicanos. Titulado "¿De qué nos van a perdonar?", este texto reúne algunos de los recursos que se transformaron rápidamente en la marca de Marcos y que consisten en la conjugación de la broma ligera con la ironía mordaz. También presenta una temprana muestra de la auto-ironía que se convirtió en otra característica esencial del discurso del Subcomandante, la cual lo distingue de muchos antecedentes políticos en América Latina[5].

El texto, breve en comparación con otros muchos escritos de Marcos que se publicaron después, consiste en una réplica a un mensaje en el que el gobierno mexicano otorgaba el perdón a los zapatistas por haberse sublevado en armas. Sin muchos preámbulos, Marcos apunta al meollo de la cuestión problematizando el esquema actancial subyacente en el mensaje gubernamental, y propone una inversión de los roles que este sugería entre fuerzas del orden y factores del desorden, o entre víctimas y victimarios. El Subcomandante saca a la luz los implícitos del mensaje gubernamental y los problematiza mediante un largo encadenamiento de preguntas cuya ironía no deja lugar a dudas:

> Hasta el día de hoy, 18 de enero de 1994, sólo hemos tenido conocimiento de la formalización del «perdón» que ofrece el gobierno federal a nuestras fuerzas. ¿De qué tenemos que pedir

[4] *Id.*, p. 24.
[5] Para las diferencias entre el discurso de Marcos y las guerrillas precedentes, consúltese Kristine VANDEN BERGHE, *Narrativa de la rebelión zapatista. Los relatos del Subcomandante Marcos*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2005.

> perdón? ¿De qué nos van a perdonar? ¿De no morirnos de hambre? ¿De no callarnos en nuestra miseria? ¿De no haber aceptado humildemente la gigantesca carga histórica de desprecio y abandono? ¿De habernos levantado en armas cuando encontramos todos los otros caminos cerrados? ¿De no habernos atenido al Código Penal de Chiapas, el más absurdo y represivo del que se tenga memoria? ¿De haber demostrado al resto del país y al mundo entero que la dignidad humana vive aún y está en sus habitantes más empobrecidos? ¿De habernos preparado bien y a conciencia antes de iniciar? ¿De haber llevado fusiles al combate, en lugar de arcos y flechas? ¿De haber aprendido a pelear antes de hacerlo? ¿De ser mexicanos todos? ¿De ser mayoritariamente indígenas? ¿De llamar al pueblo mexicano todo a luchar de todas las formas posibles, por lo que les pertenece? ¿De luchar por libertad, democracia y justicia? ¿De no seguir los patrones de las guerrillas anteriores? ¿De no rendirnos? ¿De no vendernos? ¿De no traicionarnos?[6]

Al formular sus objeciones bajo la forma de preguntas, los zapatistas se construyen una autoimagen de un movimiento que quiere dialogar. En él, el cuestionamiento de la realidad sociopolítica en diálogo con la sociedad es esencial, diferenciándose en este punto del gobierno y del Estado, que no solo son responsables de la miseria en México, como ilustra el profundo sentido irónico de las preguntas, sino que, además, imponen sus interpretaciones en la sociedad en un monólogo autoritario. Marcos mantiene la apertura dialógica al cuestionar y seguir dudando hasta en los detalles más nimios y las zonas menos explícitamente políticas del discurso, como lo ilustra, en la siguiente fórmula de despedida, la inserción de la palabra "creo", que añade un matiz de duda a la aserción que precede: "Salud y un abrazo, y con este frío ambas cosas se agradecen (creo), aunque vengan de un «profesional de la violencia»". El marco dialógico, producido por la interrogación y la carta donde las preguntas se inscriben (pues los comunicados suelen tener una forma epistolar), es reforzado por

[6] EZLN, *Documentos y comunicados 1,* México, Era, 2000 (1994), p. 89-90.

el humor. Este a su vez introduce la duda, o, como dice Martha Elena Munguía en el libro que dedicara a la risa en la literatura mexicana: el humor introduce en el arte verbal "la ambigüedad, la pugna, la inestabilidad de las certezas, para penetrar en las voces autorizadas, consagradas, reorientando los sentidos pretendidamente unívocos"[7].

Desde estos comunicados iniciales emerge un segundo gran tema del discurso zapatista y un segundo blanco del Subcomandante, que no es otro que él mismo. El entrecomillado "profesional de la violencia" en la fórmula de despedida que acabamos de citar ironiza sobre el discurso del Estado y, por esto, forma parte de la crítica contra éste. Pero al inicio del texto Marcos habla de sí mismo sin pasar irónicamente por un discurso ajeno, en un tono que es notoriamente auto-irrisorio. El texto en cuestión comienza de la manera siguiente: "Debo empezar por unas disculpas («mal comienzo», decía mi abuela). Por un error en nuestro Departamento de Prensa y Propaganda, la carta anterior (de fecha 13 de enero de 1994) omitió al semanario nacional *Proceso* entre los destinatarios. Espero que este error sea comprendido por los de *Proceso* y reciban esta misiva sin rencor, resquemor y re-etcétera"[8]. Antes de terminar con una aliteración y un juego de palabras, otro recurso humorístico usual en su discurso, Marcos reconoce un error suyo, aludiendo además a su esfera familiar íntima mediante la referencia a su abuela. Se trata de uno de los primeros textos en los que el Subcomandante se empequeñece a sí mismo, cosa que seguirá haciendo hasta nuestros días aunque sea con otros nombres (se lo conoce ahora como Delegado Cero).

Esta práctica de la auto-irrisión se ve clarísima en los cuentos que Marcos intercala en sus comunicados y donde se representa en la compañía de personajes ficticios como el Viejo Antonio, un maya, y Don Durito de la Lacandona, un escarabajo (1998, 1999). El yo, narrador y personaje auto-ficcional, se posiciona sistemáticamente en un lugar de subordinación: depende del indígena Antonio y del insecto Durito para encontrar el camino en la selva y para cumplir con las fechas límite impuestas por los

[7] Martha Elena MUNGUIA, *La risa en la literatura mexicana. (Apuntes de poética)*, Madrid/México, Iberoamericana/Bonilla, 2012, p. 15.
[8] EZLN, *op. cit.*, p. 89.

periodistas que quieren publicar sus comunicados en la prensa. Marcos es el ridículo, el chapucero, narizota y dormilón, sus autorretratos se multiplican y llegan a ser incompatibles unos con otros. Sin embargo, en todos encontramos los rasgos de la pequeñez moral y la auto irrisión, una variante de lo que Patrick Charaudeau ha definido como irrisión, recurso que apela a la connivencia y que pretende una doble burla que consiste en:

> *disqualifier la cible en la rabaissant, c'est-à-dire en la faisant descendre du piédestal sur lequel elle était. […] elle cherche à faire partager une mise à distance […] vis-à-vis de ce qui, d'une façon ou d'une autre, est survalorisé. Dès lors, l'effet de dérision est double : il vise à dénoncer ce qui serait une usurpation du pouvoir, et en même temps il révèle l'insignifiance de cette prétendue position du pouvoir*[9].

Es lo que hace Marcos, quien se baja burlonamente de su pedestal de portavoz para revelar que la supuesta posición de poder que ocupa no es tal, que él sigue siendo el Sup, o el subordinado de los indígenas, quienes son los que toman las decisiones en el ámbito del EZLN. Su auto-irrisión tiene el claro objetivo político de contestar a sus críticos, que le acusan una y otra vez de usurpar la voz de los indígenas sin tener para ello la legitimidad: el hecho de ser norteño, mestizo e intelectual, según ellos, necesariamente desvirtúa su mensaje[10].

Entre la intelectualidad mexicana y latinoamericana, Marcos ha podido contar con muchos simpatizantes entre los cuales se encuentra Paco Ignacio Taibo II, conocido ensayista, escritor de novelas policiales y activista social. En 2004, Marcos y Taibo II publicaron a cuatro manos una novela policial titulada *Muertos incómodos* en la que el personaje del detective creado por Taibo II, Héctor Belascoarán Shayne, ayuda a resolver el caso. Belascoarán Shayne es famoso entre los aficionados de Taibo II y querido por ellos: fue resucitado después de morir en la novela *No habrá final feliz*

[9] "pretende descalificar al objetivo disminuyéndolo, es decir, bajándolo del pedestal en el que estaba. [...] busca compartir una distancia [...] ante algo que, de una forma u otra, está sobreevaluado. Por lo tanto, el efecto de la burla es doble: pretende denunciar lo que sería una usurpación del poder y, al mismo tiempo, revela la insignificancia de esta llamada posición de poder", Patrick CHARAUDEAU, "Des catégories pour l'humour?", *Questions de communication*, n°10, 2006, p. 38 (la traducción es mía).
[10] Véase K. VANDEN BERGHE, *op. cit*.

(1981) porque los lectores así se lo exigieron a su autor, y vuelve a resolver el crimen en la novela breve *Desvanecidos difuntos* (1991). En ella Taibo II comparte con Marcos sus críticas contra los individuos y las instituciones que encarnan al Estado mexicano y, tal y como el Subcomandante, no escatima el humor para denunciarlos. Pero esta novela es además un ejemplo de los extremos hasta dónde puede llegar la índole absurda de este humor, también hecho de ironía y albures (es decir, el juego muy mexicano de palabras de doble sentido).

Para empezar, la propia trama es completamente absurda: ha desaparecido el maestro Medardo Rivera culpado del asesinato de Lupe Bárcenas. La asociación de maestros de Oaxaca sabe que su compañero Rivera es inocente y que Bárcenas no ha muerto, pues ni siquiera se esconde siempre y a veces anda a sus anchas por el pueblo. Pero por corrupción e interés propio, las autoridades dan crédito a la versión falsa y es necesario que Belascoarán Shayne y sus compañeros capturen a Bárcenas y que lo lleven ante el licenciado gobernador para que este se vea obligado a reconocer los hechos y la falsedad de las declaraciones contra el maestro, que fueron hechas con el motivo de castigarlo por su activismo social y de evitar que siga comprometido con él. Atendiendo a los criterios de Jerry Palmers (1979), estamos aquí ante una novela de misterio negativa porque sabemos que la seguridad conseguida solo es provisoria y que la sangre seguirá derramándose porque este tipo de delitos cuenta con la complicidad de los de arriba[11].

Las absurdidades de la situación se señalan, como en los textos de Marcos, mediante el uso de la ironía, por ejemplo en el nivel de los epígrafes. Algunos de ellos son tomados de novelas de enigma tradicionales cuyos detectives deben valerse de la razón y la deducción para descubrir la verdad porque se asume que todo misterio tiene su explicación racional. Así, el segundo capítulo comienza con un epígrafe tomado de la novela *El signo de los cuatro*, de Conan Doyle: "Elimina uno a uno todos los otros factores y el que persiste debe ser el verdadero". Pero las

[11] La "lógica" y el humor de lo absurdo resultan claros para un lector familiarizado con la política mexicana, que es el lector modelo previsto por Taibo II. Asimismo ha sido interesante la reacción de mis estudiantes que no la conocen, pues piensan que no entienden la trama ya que les parece imposible que se llegue a tal grado de corrupción y denegación de indicios visibles y evidentes.

convenciones del policial aquí no sirven y no valen: por una parte, el método deductivo no es necesario para llegar a la verdad porque no hay lógica alguna; por otra parte, el crimen tiene tal grado de visibilidad que sólo se necesita abrir los ojos para poder verlo y, sobre todo, ser básicamente honesto para querer verlo. El distanciamiento del policial tradicional sirve así a Taibo II para distanciarse del ejercicio político tradicional en México, develar las mentiras oficiales y desenmascarar a las autoridades que no tienen autoridad moral alguna.

Al igual que Marcos, para conseguirlo hace amplio uso del humor recurriendo al chiste, el juego de palabras y el albur. Así, cuando el detective pregunta a un grupo de jugadores de frontón dónde puede encontrar al supuesto muerto, estos contestan desilusionados y el detective les responde a su vez con una frase absurda:

> - ¿Dónde puedo encontrar a Guadalupe Bárcenas? […]
> - Vete tú a saber, lo deben tener escondido, fuera del pueblo, en casa de la chingada. Capaz y le dieron bastante lana como para que se fuera para siempre y ahora ese güey ya no existe y ahora hay otro güey nuevo en Veracruz o en Puebla o en Los Ángeles poniendo otra pinche taquería más … ¿Juegas frontón, detective?
> - No, profe, me chingué la pata en la guerra anglo-bóer, pisando unos huesos de ciruela que creí que eran huesos de cereza[12].

El mensaje político de Marcos y de Taibo II es serio y su diagnóstico es desalentador y pesimista, no obstante de lo cual ambos escritores siguen teniendo un lectorado popular amplio dentro y fuera del país. A esto sin duda ha contribuido su constante uso de recursos humorísticos, que también se ve en lo relativo a la temática del género (*gender*) y del sexo. Esto último le ha valido críticas a Marcos por parte de los indígenas, al menos según lo que él mismo dice al respecto.[13]

De forma general, el humor en Marcos y en Taibo II puede ser evaluado al menos de dos maneras fundamentalmente distintas, lo cual corrobora lo dicho por Patrick Charaudeau, quien ha insistido en que un texto humorístico puede provocar diversos efectos:

[12] Paco Ignacio TAIBO II, *Desvanecidos difuntos*, México, Planeta, 1999 (1991), p. 38.
[13] K. VANDEN BERGHE, *op. cit.*, p. 90.

> *L'effet possible est la résultante du type de mise en cause du monde et du contrat d'appel à connivence que l'humoriste propose au destinataire et qui exige de celui-ci qu'il adhère de cette mise en cause. Il s'agit ici d'une problématique de l'intentionnalité dans laquelle le sujet humoriste est à l'origine d'un effet visé et le destinataire à l'origine d'un effet de plaisir qu'il construit, sans que l'on ait la garantie que les deux coïncident. C'est pourquoi on parle d'un effet possible, car on n'est jamais sûr que l'effet visé corresponde en tout point à l'effet produit*[14].

Se puede considerar que el tono humorístico ligero y *cool* de Marcos constituye una concesión a la época postmoderna o, incluso, una admisión entusiasta de los valores que dominan en ella. Esta lectura destacaría que la acumulación de bromas, chistes y parodias es acorde con la función del humor en nuestras sociedades contemporáneas, tal y como las estudió, por ejemplo, Gilles Lipovetsky en *L'ère du vide* (*La era del vacío*). Lipovetsky caracteriza la sociedad postmoderna en función del humor al decir:

> *si chaque culture développe de façon prépondérante un schème comique, seule la société post-moderne peut être dite humoristique, elle seule s'est instituée globalement sous l'égide d'un procès tendant à dissoudre l'opposition, jusqu'alors stricte, du sérieux et du non sérieux*[15].

Se trata, según el filósofo, de un humor que evacúa lo negativo que caracteriza la sátira o la caricatura, y que es, al contrario, positivo y desenvuelto[16]. Lipovetsky lamenta que este tipo de humor elida el compromiso, que no quiera comprometerse con la expresión de ideas claras. Es sin duda guiándose por este tipo de lectura, que

[14] "El efecto posible es el resultado del tipo de cuestionamiento del mundo y del contrato de llamada a la connivencia que el humorista propone al destinatario y que requiere que este último se adhiera a este cuestionamiento. Se trata de una problemática de la intencionalidad en que el sujeto humorista está en el origen de un efecto buscado y el destinatario en el origen de un efecto de placer que él construye, sin que tengamos la garantía de que los dos coincidan. Por eso hablamos de un efecto posible, porque nunca estamos seguros de que el efecto deseado corresponda en todos los aspectos al efecto producido", P. CHARAUDEAU, *op. cit.*, p. 35 (la traducción es nuestra).

[15] "Si cada cultura desarrolla predominantemente un esquema cómico, solo de la sociedad posmoderna se puede decir que es humorística, solo ella se instituyó globalmente bajo la égida de un proceso que tiende a disolver la oposición, hasta entonces estricta, entre lo serio y lo no serio", Gilles LIPOVETKSY, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, París, Gallimard, 1983, p. 154, traducción nuestra.

[16] *Id.*, p. 157.

es alentada por el estilo desenfadado y los pasajes juguetones y francamente humorísticos, que otros grupos disidentes acusaron a los zapatistas de ser una "guerrilla light".

Al contrario, también se pueden leer los chistes y los albures como un recurso político usado adrede con la finalidad de mantener el contacto con un lectorado popular que aprecia que se comenten los problemas y que se denuncie la coyuntura en su propia lengua. En efecto, recurriendo a un tono, registro y formas de humor populares, Marcos y Taibo II en realidad demuestran ternura y comprensión hacia ese lectorado e intentan establecer y mantener lazos de solidaridad con él. Está claro que las distintas formas del humor en sus textos también contribuyen a evitar que esos lectores se dejen llevar por los sentimientos de desaliento y frustración.

No voy a pedirle a nadie que me crea

En Marcos y Taibo II, los grupos que encarnan al pueblo o incluso a la sociedad mexicana siempre se representan como los buenos, y sus distintas caras forman la nación que sufre, lucha y resiste contra los males y los malos que encarnan al Estado. En cambio, Juan Pablo Villalobos no centra su humor crítico en los aparatos estatales sino en algunos sectores sociales bien asentados en la *polis*, sectores que, precisamente, escapan a la crítica de Marcos, de Taibo II y, en realidad, de la gran mayoría de los escritores mexicanos. Villalobos, mexicano de nacimiento y residente en Barcelona, ha publicado hasta ahora cuatro novelas, siendo la más comentada de ellas la primera, *Fiesta en la madriguera* (2010), que relata la historia de un narcotraficante desde la perspectiva de su hijo de tierna edad. Sus dos novelas siguientes, tituladas *Si viviéramos en un lugar normal* (2012) y *Te vendo un perro* (2015), también proponen una radiografía de México y vuelven a poner en escena a personajes estrafalarios. Villalobos publicó su cuarta novela en 2016 cuando ya hacía años que había abandonado su país natal: *No voy a pedirle a nadie que me crea* relata las vicisitudes de un joven mexicano que va a estudiar un doctorado en la Universidad Autónoma de Barcelona y que es reclutado contra su voluntad por una asociación mafiosa. Como veremos en lo que sigue, el humor en esta novela enfoca a personajes que representan distintos grupos de la sociedad nacional, ubicados fuera de las

esferas estatales. Entre ellos, destacan la figura del letrado y la mujer pequeñoburguesa.

Uno de los cuatro narradores del texto se llama Juan Pablo Villalobos y cuenta sus vicisitudes, completamente increíbles y absurdas en una entrevista Villalobos dijo que ofrecía un "pacto de inverosimilitud" a sus lectores[17] , con lo que el texto se presenta como una auto-ficción fantástica según los criterios propuestos por Vincent Colonna (2004)[18]. El retrato auto-ficcional del escritor se construye, como en el caso del Subcomandante Marcos, sobre la práctica de la autoirrisión, característica que Bernat Castany Prado ha identificado como una de las tendencias dominantes en las narrativas actuales del yo cuyos autores suelen rebajarse y reírse de sí mismos (2015). En el caso del Juan Pablo en *No le voy a pedir a nadie que me crea*, la ridiculización a la que el autor se somete implica que se ría de su propio cuerpo y manera de hablar: le afecta una dermatitis nerviosa y le salen ronchas por todo el cuerpo, circunstancia que es ampliamente comentada por los que cruzan su camino y que hace que se rasque durante toda la historia. La marca lingüística de la auto-irrisión consiste en que Villalobos pone en boca de su doble la muletilla "este", que expresa una constante dejadez en su forma de hablar, así como la incertidumbre que marca su comportamiento. Esta burla de sí mismo en la auto-ficción contemporánea, según Castany Prado, suele apuntar a la debilidad y la pequeñez del autor, pero en este caso particular cumple una función adicional a la que Villalobos ha apuntado en sus

[17] Fernando DÍAZ DE QUIJANO, "Juan Pablo Villalobos: 'El humor tiene que ser problemático'", *El Cultural*, 9 de diciembre de 2016. https://elcultural.com/Juan-Pablo-Villalobos-El-humor-tiene-que-ser-problematico, s.p.

[18] *No voy a pedirle a nadie que me crea* pone a prueba la suspensión de incredulidad por parte del lector mediante la acumulación de situaciones improbables. Ahora bien, Villalobos tiene su propia receta para remediar el problema de la verosimilitud: los personajes se cuentan sus historias unos a otros admitiendo que, aunque lo que cuentan es la verdad, es muy difícil creerla, por ser tan exagerada. De esta manera anticipan una reacción de incredulidad por parte de los otros personajes y, simultáneamente, del lector. Así, un personaje llamado Valentina escribe lo siguiente en su diario: "Si alguien leyera estas páginas no me creería, diría lo contrario de la frase de Lacan, que la ficción usa la estructura de la verdad (especialmente en la literatura íntima). Pero como de todas maneras nadie las va a leer, no me importa que nadie crea que esto es un diario: no voy a pedirle a nadie que me crea" (Juan Pablo VILLALOBOS, *No voy a pedirle a nadie que me crea*, Barcelona, Anagrama, 2016, p. 207). La misma reacción y comentarios parecidos surgen cuando Valentina encuentra el manuscrito de Juan Pablo, que es una novela autobiográfica sobre sus aventuras y, al mismo tiempo, la novela que estamos leyendo. Al admitir e insistir en la poca credibilidad de lo que cuentan, los personajes garantizan la verosimilitud de sus relatos y versiones, al menos hasta cierto punto.

entrevistas. Y es que, ya que quiere reírse de todo y de todos, es necesario que primero se burle de sí mismo: "En esta novela me interesaba llevar el humorismo al extremo y eso sólo podía conseguirlo asumiéndome como personaje del libro. La primera regla para poder reírte de todo es empezar por reírte de ti mismo"[19]. La auto-ficción está, pues, al servicio del carácter irreverente de la novela y la burla de sí mismo prepara el terreno para la burla del destinatario del texto que es, como el narrador-protagonista, un letrado. Profundicemos ahora algo más en el retrato que el autor hace de éste, es decir, de nosotros, lectores, profesores y críticos literarios.

Juan Pablo es un estudioso de la literatura, aspira a ser escritor y es un gran conocedor de la narrativa mexicana, características que crean la posibilidad de que el texto incluya numerosos fragmentos metatextuales y autorreferenciales. A esta circunstancia contribuye también su novia Valentina, que comparte sus intereses y que se presenta como una conocedora de Todorov y de Genette, una fan de Manuel Alberca y su teoría de la auto-ficción, una enterada de Nora Catelli y su era de la intimidad y de las ideas sobre cuerpos textuales y textos corporales que circulan en la Universidad Autónoma de Barcelona[20]. *No voy a pedirle a nadie que me crea* hace emerger claramente como objeto de la risa del autor a los profesores y críticos de literatura, que nos vemos retratados burlonamente en el espejo que la novela nos tiende por sus alusiones irónicas a algunas teorías literarias y culturales, especialmente a las más estrafalarias. El retrato burlesco de los académicos se construye de varias maneras, por ejemplo mediante comparaciones cómicas. Así, cuando Juan Pablo quiere cambiar de directora de tesis, ridiculiza la reacción de la directora que tiene en ese momento al compararla con una cantante popular: "¿En quién has pensado para sustituirme?, dice, con franco despecho, como si los académicos también cantaran rancheras"[21].

También una larga serie de referencias literarias contribuye a burlarse de la comunidad literaria. Valentina discute acaloradamente con el personaje Jimmy, un

[19] F. DÍAZ DEL QUIJANO, *op. cit.*, s.p.
[20] *Id.*, p. 91, 49, 50.
[21] *Id.*, p. 60.

okupa italiano, sobre Pitol, Monsiváis, Monterroso e Ibargüengoitia[22], y Juan Pablo, cuando quiere tranquilizarse durante una tensa conversación telefónica, afirma:

> Cierro los ojos y recito dentro de mi cabeza nombres de escritores de la Revolución Mexicana. Martín Luis Guzmán. José Rubén Romero. Le digo ajá de vez en cuanto al celular. Respiro hondo. José Mancisidor. Mariano Azuela. Francisco L. Urquizo. No dejo de temblar. Me concentro en que la comezón disminuya, como si en verdad creyera en el poder de la mente sobre el cuerpo, como si no supiera que ese poder existe, pero sólo al revés. Rafael F. Muñoz. Debería inscribirme al yoga. ¿Qué será de la F. de Rafael Muñoz? ¿Fernando? ¿Francisco? ¿Y la L. de Francisco Urquizo? ¿Luis?[23]

En realidad, Juan Pablo tenía previsto ir a Barcelona para escribir una tesis sobre los límites del humor en las letras latinoamericanas del siglo XX. Por esto, las reflexiones metatextuales en la novela a menudo tratan de cuestiones relativas a las posibilidades y los efectos del humor en la literatura, con lo cual se introducen elementos de la poética del autor al respecto. Sin embargo, una poderosa organización criminal mexicana se entera de sus planes y lo coacciona a que aproveche su estancia en Cataluña para ayudarle a hacer un negocio de lavado de dinero que tiene con la mafia italiana[24]. Le exigen que gane la adhesión de un importante político catalán, cosa que puede conseguir a condición de que ligue con la hija lesbiana de dicho político que hace una tesis en el área del género. Esto a su vez le obliga a cambiar de novia y de tema de tesis: en adelante trabajará sobre el humor misógino y homofóbico. Se convierte así en el único hombre de un grupo de investigadoras especializadas en

[22] *Id*., p. 123.
[23] *Id*., p. 128.
[24] La presencia de los narcos convierte la historia en un relato de persecuciones, llamadas secretas y violencia que evoca fuertemente el género de la novela negra (más que la de enigma en la medida en que no hay verdadero enigma y que la trama es muy inverosímil, como la de *Desvanecidos difuntos*). Para no deber explicar los absurdos sirven las elipsis que a veces se comentan de forma explícita como cuando Juan Pablo prefiere no decir los detalles sobre cómo llegó a embarcarse en la mafia: "prefiero, como dirían los malos poetas, correr un tupido velo sobre ese fragmento de la historia, o, mejor dicho, recurrir aquí y ahora a los servicios de una eficaz y muy digna elipsis" (id., p.18). Sin duda, la calificación de 'digna' es irónica. Y cuando él mismo admite ante otro personaje que no entiende lo que pasa, porque no es lógico, su interlocutor contesta: "No hace falta, dice, no hay nada que entender" (*id*., p. 29).

temas femeninos y feministas, una circunstancia que da pie otra vez a una serie de constataciones y reflexiones burlonas sobre teorías literarias y culturales, esta vez en el área del género. Si bien, al final, el narrador ridiculiza nuestras pretensiones teóricas o, al menos, las más rebuscadas, también provoca nuestra risa y, de esta forma, llega a crear una comunidad de entendidos entre el autor y sus lectores profesionales.

En vista de que el espacio en el que transcurre la historia es la ciudad de Barcelona y que el tema es el tráfico ilícito, no sorprende que se introduzcan aspectos que ponen de relieve la transnacionalización de la trama: la novela muestra una sociedad globalizada a través de una serie de personajes cuyos nombres desconocemos pero que se presentan en función de su nacionalidad, ya que se llaman "el chino", "el pakistaní", "el italiano"… Entre las imágenes nacionales estereotípicas predominan las de los mexicanos y los catalanes, y en ellas podemos encontrar huellas de lo que Josefina Ludmer (2010) o Bernat Castany Prado (2012) han llamado literatura postnacional o antipatriótica, además de denuncias de los nacionalismos más rancios. Sin embargo, por el tipo de humor con que esas imágenes se suelen construir, la crítica es con todo bastante benévola, una lectura que concuerda con lo que el autor ha dicho en numerosas entrevistas, también y sobre todo respecto a Cataluña, insistiendo en que se siente catalán y que espera que sus nuevos compatriotas no tomen a mal que se burle de ellos. Desde este metadiscurso, intenta evitar que el acto humorístico hiera al otro y, más bien al contrario, procura volverlo cómplice: como locutor frente a su interlocutor toma una posición que ha sido analizada por Patrick Charaudeau en otros corpus de textos (2006) y mediante la cual legitima su enunciación humorística a la vez que le da una mayor aceptabilidad social.

En cuanto a los personajes mexicanos, hay uno que es el blanco de una crítica más severa: la madre de Juan Pablo le escribe mensajes desde México preguntándole por su paradero y recriminándole que no le diga qué le pasa, pues espera en vano noticias suyas desde hace bastante tiempo. Estos mensajes, que supuestamente se escriben desde una gran preocupación de una madre que teme por la vida de su hijo, demuestran una y otra vez que, en realidad, a la señora le preocupa sobre todo que su descendiente cumpla con las expectativas maternas de ascensión social para la

familia. Su discurso epistolar, sumido en la autocomplacencia y la autocompasión, permite entrever un profundo malinchismo y arribismo, con lo cual la novela pone al desnudo algunas de las actitudes y valores arraigados en determinados sectores de la sociedad mexicana, actitudes banales y frívolas que suponen una desviación total frente a la jerarquía de valores más abierta y socialmente defendida. Mediante los mensajes maternos se exhiben las pretensiones de riqueza y poder de cierta clase media mexicana, el viaje a Europa como un método de ascenso y el matrimonio con una europea como posibilidad de blanquear a la familia. En su primer correo, la madre informa a su hijo sobre el velorio de un primo y lamenta no haber conocido mejor a la novia mexicana de su hijo, pero sus verdaderos intereses y deseos no dejan de traslucirse:

> Pero tu madre no te escribe para contarte eso, sino para decirte que tu madre quiere que sepas que está muy orgullosa de ti. En el velorio, aunque no fuiste, el protagonista eras tú. Todos hablaban de ti. Tus primos a la pregunte y pregunte, se mueren de envidia de que vives en Europa. Ya ves, tanto que se burlaban de ti, tan poca cosa que les parecías. Tu madre se acuerda de una Navidad, cuando tu abuelo todavía vivía y tú te quedaste en Xalapa, que cuando tu madre les dijo que no podías venir porque estabas terminando de escribir la tesis, se pusieron a inventar títulos. Que si la hemorroide en la obra de Octavio Paz. Que si la narrativa gay urbana posrevolucionaria apocalíptica. Que si el gerundio como herramienta del imperialismo yanqui. Puras payasadas. Ahora se tienen que tragar sus palabras. Ellos se quedan en este país desharrapado, administrando sus lavacoches y sus moteles (por cierto, parece que tu primo Esteban está en quiebra), y tú dándote la gran vida en Europa […]. Dale saludos a Valentina de parte de tu madre […] Claro que si conoces a una española guapa, tu madre estaría feliz de mejorar la raza con unos nietos europeos[25].

[25] *Id*., p. 38-39.

Las vacuas pretensiones de esta mujer inculta provocan la risa (así como, otra vez, las referencias a los temas de ciertos estudios literarios) pero también implican una fuerte denuncia de esta clase social o, incluso, de la mentalidad compartida por distintos sectores de la sociedad mexicana.

El último correo de la madre, que cierra la novela, se escribe desde Barcelona, adonde ha sido invitada por una fundación para participar en un congreso sobre personas desaparecidas. Tiene un conflicto con ellos porque no quiere participar en las sesiones: alega que lo que quiere no es recordar a su hijo, sino encontrarlo. En el correo subyace un leve tono irónico por parte del autor contra ciertas modas y grupos que trabajan sobre temas relativos a la memoria histórica, pero al mismo tiempo se reconoce cierto aprecio hacia una madre que no está dispuesta a aceptar la muerte de su hijo. Sin embargo, el humor de Villalobos a menudo tiene múltiples aristas que crean la posibilidad de leerlo de distintas formas. En el caso de la madre de Juan Pablo, por ejemplo, resulta claro que su falta de voluntad de reconocer la muerte de su hijo otra vez se explica por sus aspiraciones de clase y de raza: está inconforme con el hecho de que la fundación que lucha por la memoria histórica también ha invitado a la familia de Valentina, la novia mexicana de Juan Pablo que viene de una clase social inferior. La madre sigue con esperanzas de que su hijo se case con la catalana Laia de la que le ha hablado en su última carta: "Ay, hijo, tu madre sabe que vas a aparecer, tienes que aparecer, Juan, tienes que aparecer para casarte con Laia y que le des a tu madre unos nietos europeos"[26]. Esta aspiración y este deseo, al final, le hacen calificar el crimen del que su hijo ha sido víctima en términos de "el cuento", "las fantasías", "las supuestas pruebas" o "desvaríos"[27]. De entrada, descarta que algunos altos funcionarios de la administración autonómica catalana puedan estar involucrados, porque están allegados a la nuera catalana con la que sueña (y de la que ignora que es lesbiana).

Aunque ni siquiera en el caso de la madre de Juan Pablo se pierda del todo el involucramiento afectivo con el personaje por el que el lector nota cierta ternura por

[26] *Id.*, p. 266.
[27] *Id.*, p. 269-270.

parte del autor implícito, el humor se vuelve más amargo y menos lúdico. Y lo es doblemente porque, en última instancia, al destacar el malinchismo, el arribismo social y la importancia que tienen el dinero y el qué dirán para largos sectores de la sociedad mexicana (los primos, el resto de la familia, la madre), el autor apunta a la complicidad con el crimen y a la desidia política, sin duda involuntaria e inconsciente pero incontestable, de grandes sectores de la sociedad. Como hemos dicho, la madre no quiere que se culpe a los responsables de la desaparición de su hijo porque, al final, representan la autoridad y la posibilidad de ascensión social para su familia. Incluso su estilo comparte los tics de los políticos: la grandilocuencia, la cursilería y la ostentación de una falsa erudición son algunos de ellos. En el personaje de la madre de Juan Pablo, la crítica contra el Estado se confunde con e incluso se marginaliza a favor de la crítica contra la nación.

De manera global, esta cuarta novela de Villalobos oscila entre la tragedia y la carcajada. Las formas del humor presentes en ella se pueden evaluar de varias maneras que, como es el caso de los textos del Subcomandante Marcos, dependerán en gran medida de cómo las considera cada lector. Podemos realzar su falta de profundidad y, por lo tanto, la ausencia de crítica política. Los lectores que estiman que el humor de Villalobos en *No voy a pedirle a nadie que me crea* es narcisista e inofensivo llegarán a la conclusión de que lo usa para fabricar una novela ligera pero agradable de leer y excepcional por su espléndido trabajo estilístico, que es una de las marcas más notables de su obra. Una lectura alternativa más bien se fijará en el retrato que pinta de la madre, así como de las instancias que representan el poder, y destacará otra función del humor, menos comercialmente redituable y más demoledora. Como se puede deducir de los comentarios del propio autor, es la lectura privilegiada por él y hacia la cual intenta dirigirnos. En una entrevista que concedió a Fernando Díaz de Quijano dijo al respecto:

> **P.-** Como en otras novelas, menciona a otros escritores e intercala en la trama reflexiones metaliterarias, en este caso especialmente sobre los límites del humor en la literatura. ¿Qué le interesa de este tema?
> **R.-** Me interesa el humor como fenómeno catártico que puede perturbar al lector. No se trata de mero entretenimiento. Cuando el

> humor no inquieta se vuelve un elemento de enajenación. El humor tiene que ser problemático, de ahí mi gusto por la tragicomedia y por imaginar a un lector que ríe "inapropiadamente", se arrepiente y reflexiona qué es lo que ha pasado. Además, en el caso de la actualidad política, el humor puede ser una herramienta para resistir y para atacar a los corruptos, a los criminales. El corrupto y el criminal son solemnes por naturaleza, le tienen terror al ridículo, por eso no soportan que nos riamos de ellos, por eso tantas tentaciones de censura en los últimos tiempos[28].

El lector que decida privilegiar esta lectura más comprometida de la novela aún se centrará en otros aspectos de la trama. Llamará la atención, por ejemplo, sobre la presencia de un letrado en el mundo del crimen, presencia que relativiza la tradicional oposición entre civilización y barbarie o entre letrados y pistoleros.[29] Esto queda claro en la reflexión por parte de Juan Pablo cuando contesta a la pregunta de Ahmed, un personaje que trabaja al servicio de la mafia:

> ¿Y cómo acabaste metido en esto?, dice, yo pensaba que la gente que leía mucho era buena, que no se metía en líos. Me quedo callado. Pensando en esa idea, bastante extendida, según la cual la gente culta, y en especial los literatos, tiene una superioridad moral, aunque la verdad es que los lectores no buscamos en la literatura pautas para nuestro comportamiento en la realidad. Los escritores tampoco. Lectores y escritores lo único que queremos es perpetuar un sistema hedonista, basado en la autocomplacencia y en el narcisismo. El verdadero lector lo único que quiere es leer más. Y el escritor escribir más. Y los académicos somos los peores: los

[28] F. DIAZ DE QUIJANO, *op .cit*., s.p.

[29] La entrada de un letrado en el mundo del crimen viene acompañada de un guiño a la teleserie *Breaking Bad*, porque el primo de Juan Pablo que lo involucró en la mafia trabaja desde unas oficinas asociadas con el negocio de pollos asados (J. P. VILLALOBOS, *op. cit*., p. 82), "Pata de Pollo, la franquicia líder de pollo asado a domicilio en México y Centroamérica" (*id*., p. 201).

> carroñeros que queremos extraer un poco de sentido existencial a toda esa mierda[30].

La íntima conexión entre mafia y literatura, la manera en la que el cártel instrumentaliza al aspirante a escritor y al estudiante de doctorado y el modo en el que este se conecta con el negocio ilegal pueden interpretarse como una manifestación de un tipo de humor que Patrick Charaudeau llama una incoherencia loca ("*incohérence loufoque*"): un encuentro entre dos universos de significación o isotopías no unidas por relación lógica alguna. Sin embargo, como hemos demostrado en otra ocasión (2019), la frecuencia del encuentro entre letrados y criminales en la narrativa latinoamericana contemporánea es tal que sugiere que estamos aquí más bien ante lo que el mismo lingüista llama una incoherencia insólita: alguna situación justifica que se conecten, por lo que el procedimiento se basa en un trans-sentido que permite establecer una relación entre dos universos aparentemente desconectados, el pasaje de uno a otro[31]. Esta lógica insólita parte del trans-sentido de que la mafia y el narcotráfico pueden corromper o instrumentalizar hasta las categorías socio-profesionales que parecen más inmunes, y sugiere que nadie logra escapar de la violencia y del terror que siembran. Una segunda implicación es que los letrados no necesariamente practican o defienden lo que tradicionalmente se considera como obra civilizadora, es decir, el trabajo intelectual desinteresado y pacífico.

Conclusión

El Subcomandante Marcos, Paco Ignacio Taibo II y Juan Pablo Villalobos usan numerosos recursos humorísticos para referirse a la coyuntura actual en el mundo global y, sobre todo, en México, a pesar de que las situaciones a las que se refieren en sí no son motivo para reírse (al menos no para hacerlo alegremente). Sus textos demuestran, como bien ha dicho Martha Elena Munguía en el libro que dedicara a *La risa en la literatura mexicana*, que esta risa:

[30] *Id.*, p. 213.
[31] P. CHARAUDEAU, *op. cit.*, p. 33.

> constituye una actitud estética hacia la realidad, a la vez [que] es también un modo de conocimiento y por ello, implica una postura ética, define, en gran medida, las formas de relación entre el yo y el otro, y determina un modo de acercarse a las diferenciadas manifestaciones discursivas. Desde este punto de vista, puede pensarse como una de las fuerzas fundamentales de articulación del discurso literario[32].

Mientras los tres autores comparten varios recursos humorísticos, como son la broma, el juego de palabras, el albur y la auto-irrisión, el blanco principal de su humor es distinto. Marcos y Taibo II lo dirigen esencialmente a grupos e instituciones oficiales, con lo cual comparten una práctica común entre la intelectualidad y los escritores mexicanos. Al contrario, Villalobos apunta además a los vicios y las actitudes ridículas de ciertos sectores que integran la nación. Esto lo convierte en uno de los pocos escritores mexicanos que representan la postura antipatriótica que Josefina Ludmer ha señalado en una serie de escritores contemporáneos de otros países latinoamericanos (2010). Es evidente que el humor que los escritores mexicanos usan para criticar el Estado se explica por la coyuntura de las últimas décadas. En cuanto a la escasez de un humor crítico que apunta a la sociedad civil, sin duda tiene que ver con el hecho de que, precisamente, esta coyuntura ha hecho que dicha sociedad civil se considere unilateralmente víctima y que sea difícil aceptar que se le atribuyan aunque fuera una pequeña parte de la responsabilidad en los males que hacen la actualidad política y social del país.

[32] M. E. MUNGUÍA, *op. cit.*, p. 13.

HUMOR TRANSDISCIPLINARIO: ARTE, CINE, TEATRO, LITERATURA Y PERFORMANCE

C. R. CONDE ROMERO, « Entre el humor y la sátira: una visión irónica de la política en Instrucciones para vivir en México de Jorge Ibargüengoitia », Atlante. Revue d'études romanes, n°13, Automne 2020, p. 295-314, ISSN 2426-394X.

Entre el humor y la sátira: una visión irónica de la política en *Instrucciones para vivir en México* de Jorge Ibargüengoitia

Carlos Roberto Conde Romero

Univ. Lille, EA 4074 CECILLE

Introducción

No todas las vidas literarias de Jorge Ibargüengoitia han merecido la misma atención por parte de la crítica: su obra narrativa (seis novelas y un libro de cuentos) casi han acaparado los reflectores académicos dejando en un relativo segundo plano su obra dramática, cuando no relegando al fondo de la imagen la llamada obra "periodística".

Respecto a la obra dramática, esta situación parecería explicarse por sí misma, al recordar, por ejemplo, que los indudables méritos de su narrativa consolidaron la carrera del autor y terminaron por hacerle abandonar definitivamente el teatro. Por otra parte, en lo que respecta a los artículos que Ibargüengoitia publicó a lo largo de varios años en diversos medios escritos, el relativo desinterés de la crítica puede explicarse por dos razones. En primer lugar, su vasta extensión: después de todo, hablamos de cerca de 600 artículos publicados en el periódico *Excelsior*, entre 1968 y 1976, a los que hay que sumar los aparecidos en la *Revista de la Universidad* entre 1961 y 1964 y en la revista *Vuelta* entre 1977 y 1983 (unos treinta textos en cada etapa), además de aquellos que aparecieran en una serie variopinta de publicaciones como *La Cultura en México*, *Proceso* o *Revista de Revistas*, entre otros. Se trata pues de un corpus extenso y heterogéneo, de difícil manejo.

La segunda explicación del descuido crítico respecto a los artículos acaso radique en cierto prejuicio cultural que tiende a desestimar las colaboraciones de escritores e intelectuales con la prensa generalista. Las razones son diversas: su brevedad, su aspecto efímero o el hecho de que su marco de enunciación suela ser un medio *a priori* tan ajeno a la alta cultura como lo es el periódico. Como señala Ignacio Corona:

> la crítica académica con frecuencia se refiere a la publicada en suplementos culturales o 'secciones de cultura' [con desdén], revelando así una jerarquía cultural de hondas raíces en la sociedad mexicana, a pesar de la importancia que el periodismo ha tenido en la formación del canon literario local y regional desde el siglo pasado[1].

Me interesa partir de la misma constatación hecha por Corona, pues creo como él que, "por su extensión e importancia, el legado periodístico de Ibargüengoitia demanda ser incorporado al estudio general de su narrativa"[2]. Lamentablemente, y por razones de economía de espacio, no serán estas páginas en donde esta promesa se cumpla, pero sí las concibo como una puerta de entrada distinta a la obra del autor guanajuatense, pues lo aquí esbozado sobre los artículos en cuando a procedimientos o modos de escritura será útil en una posterior confrontación con su narrativa.

Para empezar, asumo como punto de partida el presupuesto de que la totalidad de la obra del autor de *Los relámpagos de agosto* se caracterizaría por una sensibilidad irónica, en el sentido que Linda Hutcheon o Pierre Schoentjes dan a la ironía: un juicio de valor que se funda en un *ethos*[3] marcadamente peyorativo y que tiene por objetivo subrayar "el contraste entre la pretensión de poseer un valor cualquiera (sabiduría, justicia, eficacia infalible de un medio para la felicidad humana) y la realidad de lo verdaderamente logrado", para decirlo con las palabras del filósofo mexicano Jorge Portilla (contemporáneo de Ibargüengoitia y autor de una más que notable aportación mexicana al estudio de la ironía y el humor desde el terreno de la

[1] Ignacio CORONA, "La construcción de la subjetividad y lo aparente. El discurso periodístico de Jorge Ibargüengoitia", *in* Jorge IBARGÜENGOITIA, *El Atentado – Los relámpagos de agosto* (1964), ed. crítica Juan VILLORO y Víctor DÍAZ ARCINIEGA, México, CONACULTA-FCE, col. "Archivos", 53, 2002, p. 315.

[2] *Ibid*.

[3] Tomo prestado el término del trabajo sobre las nociones de ironía, sátira y parodia llevado a cabo por Linda Hutcheon, para quien *ethos* es una respuesta interpretativa o una intención significativa prevista por el texto y que el lector debe actualizar: "El *ethos* será, pues, una respuesta dominante que es deseada y por último realizada por el texto literario […] es una reacción buscada, una impresión subjetiva que es motivada, a pesar de todo, por un dato objetivo: el texto" (Linda HUTCHEON, "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la parodia", trad. Pilar HERNÁNDEZ COBOS, *in* María Christen FLORENCIA *et al.*, eds., *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos*, México, UAM, 1992, p. 180.

filosofía)[4]. La sensibilidad de Ibargüengoitia es irónica en este sentido, pues, como lo señala por ejemplo Evodio Escalante:

> Para [Ibargüengoitia] la escritura es como el ácido; no pretende edificar, sino corroer, demoler, volver polvo cuanto toca: la intelectualidad de clase media, en la *La ley de Herodes*; una forma tropical de la dictadura en la novela *Maten al león*; el movimiento independentista de Miguel Hidalgo en *Los pasos de López*; y lo que queda de la Revolución Mexicana en su libro ya clásico *Los relámpagos de agosto*[5].

Otro buen ejemplo de ello lo proporcionan las columnas en *Excelsior*, particularmente aquellas en las que el autor tematizaba el mundo político: la mirada de Ibargüengoitia observa los tejes y manejes de la política y su reflejo inmediato es apreciar y hacer constar a su lector la enorme distancia que media entre la realidad observada y la pretensión que tienen los actores de esa realidad de verla o hacerla ver como algo mejor. Constatar esta distancia y ponerla en evidencia ante los ojos del lector es característico de la obra ibargüengoitiana.

Admitiendo entonces que el *ethos* irónico es común a la obra del autor guanajuatense, me interesa, para comprender mejor su funcionamiento, observar el modo en que este *ethos* se tematiza en sus artículos (al menos, en una selección específica escogida entre la selección hecha por Guillermo Sheridan para *Instrucciones para vivir en México*[6]). En muchos de estos textos, como veremos, la mirada irónica del Ibargüengoitia columnista no tarda en derivar hacia una intención satírica, entendida ésta como un juicio de valor extremadamente distanciado del objeto ironizado y que lleva la ironía hasta un extremo corrector, no desprovisto de humor (en Ibargüengoitia, la risa suele estar a flor de piel), pero que sí puede alcanzar matices más peyorativos o agresivos.

---

[4] Jorge PORTILLA, *Fenomenología del relajo*, México, SEP, 1984, p. 65.
[5] Evodio ESCALANTE, "La ironía en Jorge Ibargüengoitia", *in Las metáforas de la crítica*, México, Joaquín Mortiz, 1998, p. 99-100.
[6] Me he concentrado en específico en los artículos que componen el tercer aparado del libro, "La familiona revolucionaria", a los que añadí puntualmente algunos otros tomados de los apartados precedentes, "Lecciones de historia patria" y "Teoría y práctica de la mexicanidad".

Un deslinde necesario

Comenzaré por una digresión, necesaria dada la naturaleza genérica del corpus estudiado: corresponde a la denominación de aquella parte de la obra de Jorge Ibargüengoitia que abarca los artículos que éste publicó en diversos medios impresos entre 1961 y 1983. Buena parte de estos artículos fueron editados en sucesivas antologías, seleccionadas primero por el propio Ibargüengoitia (*Viajes en la América ignota* y *Sálvese quien pueda*, publicados en vida del autor) y, después de su muerte, por Guillermo Sheridan (*Autopsias rápidas*, *Instrucciones para vivir en México* y *La casa de usted y otros viajes*) y por último por Aline Davidoff y Jesús Quintero (*Misterios de la vida diaria*, *¿Olvida usted su equipaje?* e *Ideas en venta*).

Es preciso mencionar que la transformación del marco de enunciación no es insignificante: hablamos del paso de la publicación periódica, marcado por su carácter efímero, al libro, naturalmente más perdurable, bien afincado en la posteridad literaria; el paso de la simple columna de opinión, aislada entre los textos de los demás articulistas, a la recopilación que la presenta en medio de muchos otros textos similares del mismo autor. Este cambio semiótico provoca necesariamente un efecto hermenéutico de gran calado y en ese sentido concuerdo con Karim Benmiloud cuando señala que:

> *Analyser ces chroniques, sous leur forme actuelle, présente donc des difficultés majeures […] : d'abord, elles sont désormais déconnectées du contexte et des circonstances qui les ont vu naître (*temps de production*) ; elles sont ensuite publiées sous forme de livres (ce qui suppose un* changement de support *: du journal, support jetable, au livre, support pérenne) ; signées par le même auteur, elles sont aussi* rassemblées *au motif de leur* auteurité*, et se donnent donc à lire sous une forme univoque plutôt que plurivoque (autrefois en dialogue avec les autres plumes du journal), et sous une forme* continue *plutôt que discontinue. Leur caractère* fragmentaire *en est largement estompé ou atténué, et c'est une forme de continuité (logique, stylistique, rhétorique, et même thématique) qui finit*

> *par prendre le pas sur l'absolue* discontinuité *qui avait présidé à leur composition*[7].

Además, como Benmiloud lo evoca también, a esos efectos debe añadirse el problema planteado por la autoría detrás de la recopilación de la obra "periodística", seleccionada hasta por cuatro autores: Ibargüengoitia, Sheridan, Davidoff y Quintero. La no explicitación de los criterios de edición vuelve particularmente intrigantes las decisiones de los tres últimos, cuyo esfuerzo para dar a conocer al público lector esta faceta de la obra de Ibargüengoitia — en teoría destinada a perecer pronto — es por otra parte innegable. Si Ibargüengoitia había seleccionado una serie limitada de artículos en un proceso autocrítico de evaluación, el lector tiene la impresión de que Sheridan, y aún más Davidoff y Quintero, se guían más bien por un criterio que desearía ser exhaustivo pero que está en realidad limitado por lo que los otros han hecho antes: pecando de mala fe, podría decirse que Sheridan selecciona lo que a su juicio vale la pena… de entre los artículos que Ibargüengoitia no creyó necesario volver a presentar en la perspectiva de un libro y que, a su vez, Davidoff y Quintero seleccionan aquello que ni Sheridan ni Ibargüengoitia juzgaron conveniente editar. Además, intriga también la estructura que dan a las diferentes compilaciones, temática en vez de cronológica:

> *Là encore, la dimension fragmentaire est considérablement réduite, et ce 'chapitrage' […] donne à la prose de l'auteur […] une structure et une cohérence qu'elle n'avait pas du tout au départ, sans compter les effets de reprises ou de redites, qui sont ainsi beaucoup plus évidents*[8].

Esta reflexión brinda elementos para cuestionar la denominación de obra "periodística", habitualmente aplicada a esta parte de la obra de Ibargüengoitia y que, a mi juicio, no sólo resulta abusiva sino que complica más que otra cosa la orientación del lector en este corpus. Karim Benmiloud precisa, y con razón, que el medio de producción define las condiciones de producción y recepción del texto y que, en resumen, los límites afrontados por el periodista (entre los cuales Benmiloud cita

[7] Karim BENMILOUD, "Les chroniques de Jorge Ibargüengoitia dans le quotidien *Excélsior* (1968-1976)", *América. Cahiers du CRICCAL*, n° 49, 2016, p. 3-4.
[8] *Ibid.*, p. 4.

tres: brevedad, periodicidad, fugacidad) son afrontados también por el intelectual que acepta colaborar con un periódico redactando una columna o crónica: es claro que el carácter discursivo de los artículos de Ibargüengoitia depende de ese marco de enunciación preciso. Pero si bien es cierto que "el medio es el mensaje", como diría el casi-lugar-común de Marshall McLuhan, no creo que por ello las condiciones de producción deban terminar por imponerse por completo sobre los aspectos que determinan el carácter genérico de cada discurso específico, particularmente la intención discursiva. La representación de la realidad llevada a cabo por el discurso periodístico tiene un objetivo preciso: la información. Ésta se define a su vez como un hecho social que, en primer lugar, es puesto en evidencia por parte del autor de discurso periodístico en función de una serie de criterios y presupuestos que reflejan su concepción del periodismo, y al cual, en segundo lugar, se le da forma a partir de una serie de datos de la realidad social que el periodista ha recabado mediante su investigación y que carecían de inteligibilidad antes de su interpretación periodística[9]. Esta información, por diversas razones, no era asequible al público general y la pretensión de revelarla y, de esa manera, revelar una verdad mediante la escritura es definitoria no sólo epistemológica, sino deontológicamente del discurso periodístico[10].

Está claro que los textos que Jorge Ibargüengoitia publicara en la prensa escrita no corresponden a este marco conceptual del periodismo informativo, ni tampoco (exceptuando sus críticas teatrales publicadas en *La cultura en México*) al del periodismo crítico, el cual tiene la función de guiar al público-lector en medio de una oferta cultural variada (cine, teatro, música, televisión), informarle de las novedades y ayudarlo a escoger. El papel de Ibargüengoitia en un medio como *Excélsior* (donde se encuentra publicada la aplastante mayoría de sus artículos) corresponde al de un editorialista, un comentador o lo que algunos han denominado un "opinionista"[11]: un

[9] Thomas FERENCZI, *Le Journalisme*, Paris, PUF, col. "Que sais-je ?", 2007, p. 7-8.
[10] José Ángel LEYVA, Conferencia "El periodismo como crónica literaria", Université de Lille-SHS, 8 de febrero de 2017.
[11] "*L'appellation [journaliste] perd tout contrôle quand l'impétrant verse dans les opinions. Sont des journalistes, au sens de la carte de presse mais pas, selon moi, au sens strict : les éditorialistes, les commentateurs, les journalistes blogueurs, les journalistes donneurs d'opinions sur Twitter, les analystes, les billettistes, les columnists à l'américaine, même les critiques de films ou de livres, les présentateurs télé ou radio glissant (aux*

autor que no es un periodista 100% factual, que no informa a sus lectores, sino que comparte con ellos sus opiniones, con las cuales uno puede o no estar de acuerdo[12]. Resulta tentador calificar el discurso de los editorialistas como "periodismo de opinión", "periodismo reflexivo" o "periodismo interpretativo", pero en mi opinión la denominación resulta problemática por dos motivos. En primer lugar, porque se trata de una denominación ambigua, anacrónica y hasta obsoleta, pues corresponde a una visión decimonónica del periodismo:

> *Depuis que la presse d'information a pris le pas, au XIXe siècle, puis au XXe siècle, sur la presse de réflexion, […] les journalistes, qu'on appelait alors des publicistes, ont donné la priorité aux faits sur les opinions, ils ont détourné leur attention du monde des idées éternelles pour s'intéresser aux réalités du moment*[13].

En segundo lugar, porque los textos de los editorialistas, si bien aparecen editados al lado de los textos periodísticos, no se encuentran necesariamente al mismo nivel de ellos: los editorialistas dependen de hecho de los periodistas responsables de las secciones editoriales y estos los han escogido para que contribuyan mediante sus reflexiones al intercambio de ideas de la plaza pública. Es el caso de Ibargüengoitia, por ejemplo, quien había sido invitado a colaborar en *Excélsior* por Julio Scherer García, periodista que dirigiera el periódico de 1968 a 1976. Se quiera o no, el periodismo ejerce así un poder discursivo sobre la vida intelectual:

> *par la sélection des intellectuels conviés à prendre la parole dans les médias, soit pour rendre compte des œuvres de leurs confrères, soit pour faire connaître leurs propres points de vue. La puissance de la presse dans le processus de légitimation des livres et des idées est parfois jugée excessive*[14].

Pero, si los textos que Jorge Ibargüengoitia publicó en la prensa escrita mexicana no pertenecen al género periodístico propiamente dicho, ¿cómo encuadrarlos en el

deux sens du terme) à l'antenne qu'ils ont 'beaucoup aimé tel ou tel film'. Pour éviter tout mélange des genres journalistiques et toute confusion dans l'esprit du public, je propose d'appeler tous ceux-là des 'opinionistes'" (François DUFOUR, "Journaliste", *in Les 100 mots du journalisme*, Paris, PUF, col. "Que sais-je ?", 2018, p. 66).

[12] F. DUFOUR, "Éditorialiste, Commentateur", *in ibid.*, p. 45-46.

[13] T. FERENCZI, *op. cit.*, p. 14.

[14] *Ibid.*, p. 106.

contexto de su obra? Ignacio Corona, por ejemplo, los vio en un principio como ejemplos de una escritura sometida al contraste literatura/periodismo que él procuró abstraer en un segundo momento bajo la confrontación interpretación/descripción[15], otorgando al periodismo informativo la característica principal de la descripción y reservando para la literatura los privilegios interpretativos de la realidad. A mi juicio, la distinción es confusa y poco operativa, pues, por un lado, los discursos de los editorialistas no persiguen la misma intención discursiva de los textos periodísticos y, por otro lado, se deja de lado el hecho de que el periodismo llamado por Corona "descriptivo" también lleva a cabo una interpretación de la realidad, cuyos hechos justamente nunca aparecen ante el lector de manera "bruta". Creo necesario conservar, eso sí, la prioridad que Corona otorga a lo estético-literario en la caracterización de los artículos, pues, si bien es cierto que son el producto de un trabajo "alimentario", es claro que son textos surgidos de una voluntad autoral y un saber-hacer estético, capaces de crear numerosos vasos comunicantes formales con la prosa narrativa del autor. Por ejemplo, "*d'un point de vue formel, le recours à la première personne (même s'il n'est pas systématiquement synonyme d'autobiographie réelle) est commun à la fois aux chroniques et à plusieurs romans de l'écrivain*"[16]. No se trata del único aspecto y a él podríamos añadir (como lo hace Benmiloud) la brevedad de sus novelas o el ritmo narrativo ágil y veloz, pero también (como veremos en unos instantes) la mirada irónica con la que observan el mundo. Ibargüengoitia, por otra parte, era plenamente consciente del mérito estético de sus textos y por ello no dudaba en afirmar que:

> En cuanto a lo escrito [...] debo admitir que hay artículos unos cuantos que me dejan satisfecho y que, dentro de las restricciones peculiares del género, tienen una calidad que no desmerece al compararselas con otras cosas que he escrito con mucho más cuidado[17].

[15] I. CORONA, *op. cit.*, p. 315-331.
[16] K. BENMILOUD, *op. cit.*, p. 4.
[17] J. IBARGÜENGOITIA, *in* I. CORONA, *op. cit.*, p. 317.

Esta aproximación permite enfocar de otra manera la pregunta por la naturaleza de los artículos, aceptando que se trata de textos con una intención estética dominante, fruto de la pluma de un escritor que aplicó en ellos recursos similares a los de su obra narrativa, y preguntándonos entonces por las características discursivas que permiten diferenciar estos dos polos discursivos de la obra de Ibargüengoitia. A mi juicio, se trata de la misma distinción que se plantea, siguiendo las reflexiones de Renato Prada Oropeza, entre aquellos discursos que "*relatan* el paso de una situación a otra, en la cual se ha operado un cambio (cuantitativo y/o cualitativo) por medio de la acción de uno o varios actores" que llamamos *narrativos* , y los discursos que "exponen ya sea una situación o un tema sin implicar directa e intencionalmente un cambio"[18] que identificamos como *expositivos*. Estas modalidades discursivas pueden declinarse a su vez en los géneros convencionales que conocemos, institucionalizados socioculturalmente: los textos estéticos narrativos abarcan así la novela, la noveleta y el cuento, mientras que los textos estéticos expositivos se desdoblan en la poesía y el ensayo:

> Estos dos últimos fundan su diferencia en relaciones formales: el primero es más propiamente expositivo de una situación o tema centrado en el discurso mismo […]; mientras que el segundo es un discurso *argumentativo*, aunque no subordinado exclusivamente a la argumentación lógica, pues echa mano de la intuición, de la metáfora y de procedimientos vetados al discurso científico o filosófico que son también explícitamente argumentativos[19].

Englobar de modo genérico los diversos artículos de Ibargüengoitia como textos pertenecientes al género expositivo-argumentativo (pero de menor extensión y calado que el ensayo, de allí la propuesta de *obra argumentativa breve*), permite, si no obviar, sí superar, al menos en parte, los problemas innegables planteados por el paso del marco de enunciación efímero del periódico al marco de enunciación perenne del libro: mientras que, como advertía Benmiloud, ciertos rasgos característicos se

[18] Renato PRADA OROPEZA, "Los géneros literarios", *in Literatura y realidad*, México, FCE-BUAP-UV, 1999, p. 330.
[19] *Ibid*. Las cursivas son mías.

diluyen o pierden con este cambio de soporte (el contexto de enunciación, su aspecto fragmentario y discontinuo, la forma plurívoca de ser leídos, en diálogo con los otros articulistas del periódico o de la revista), la forma expositiva-argumentativa sobrevive a la mutación editorial.

Instrucciones para ironizar a México (bajo el PRI)

¿Sobre qué y cómo se ejerce la exposición y argumentación de los artículos? Ibargüengoitia presenta en ellos el producto de su subjetividad crítica: un punto de vista personal ante una gran variedad de temas cuyo punto en común es despertar el interés del escritor y suscitar una mirada que en la enorme mayoría de los casos se distingue, como se dijo anteriormente, por un *ethos* irónico, que da fe del contraste que existe entre lo real, por un lado, y lo ideal (o al menos la pretensión a lo ideal), por el otro. El ya citado Jorge Portilla, cuando definía la ironía como un contraste entre ideal/pretensión y realidad, aclaraba que:

> un contraste es una relación, y las relaciones, por objetivas y concretas que puedan ser, no son atributos reales de las cosas *sino referencias puestas entre ellas por la conciencia. La ironía es, entonces, inmanente a una conciencia que juzga* y que advierte la distancia entre la posible realización de un valor y la realidad de quien pretende haberla llevado a cabo[20].

El texto, pues, introduce un *juicio de valor* donde se constata el distanciamiento que media "entre los hechos presentados [ideal/pretensión] y los juicios que éstos merecen"[21]. Lo irónico no está en el mero enunciado (es por eso que la ironía discursiva no puede reducirse a la antífrasis), sino en la percepción evaluativa de la distancia que media entre él y lo aludido, percepción que involucra en sí un proceso de lectura, un acto discursivo: "La ironía sólo surge porque esa relación se ha enunciado mediante el lenguaje. Si nadie formula esa relación, la ironía es

[20] J. PORTILLA, *op. cit.*, p. 65. Las cursivas son mías.
[21] Pierre SCHOENTJES, *La poética de la ironía*, trad. Dolores MASCARELL, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003, p. 122.

inexistente"[22]. La formulación da cuerpo así a un distanciamiento respecto a los hechos expuestos y esa toma de distancia constituye una fuente de placer y, al mismo tiempo, de reflexión estética: el texto irónico evoca un mundo ideal,

> desgraciadamente inexistente, pero que las palabras hacen surgir por un instante. Dicha satisfacción tiene, sin embargo, un precio: el de recordar que nuestro mundo no es el mejor de los mundos posibles; de ahí provienen la decepción y una cierta amargura que acompañan la ironía[23].

A ese respecto, en pocos textos se aprecia de modo tan claro esa mezcla de placer y amargura que caracterizan la ironía como en "Las lecciones de historia patria. Monsieur Ripois y la Malinche", no por nada escogido por Sheridan para arrancar *Instrucciones para vivir en México*. A partir de una anécdota prosaica, Ibargüengoitia termina preguntándose si la historia mexicana será triste. Un breve examen de la aludida, deliberadamente esquemático hasta la caricatura, parece brindarnos la respuesta: la historia mexicana puede ser vista como un proceso de degradación en el que la antigüedad indígena "es no sólo gloriosa, sino paradisíaca" y en el que la Conquista es capaz de compensar una serie de terribles injusticias haciendo que el país funcione "como un relojito, produciendo riquezas a montones". Sin embargo, todo se va al traste al finalizar la época colonial:

> 'México independiente' […] es un estudio en el que hay frases como: "Se fortificaron en un lugar en el que había de todo, menos agua." "No tomó la precaución de apostar centinelas en la margen izquierda del río." "Se quedó esperando al general M. que había prometido reforzarlo con cuatro mil de a caballo." [*Ins.*, p. 19].

La pluma afilada de Ibargüengoitia acumula aún tres o cuatro lugares comunes más de nuestra historia, caracterizados, al igual que los anteriores, por tematizar no sólo el fracaso sino la franca imbecilidad de sus actores. El texto establece así un diálogo cómplice con un lector que, como dice Corona, posee "cierto nivel cultural, [y] con el cual el recurso de la ironía tiene el esperado efecto significante que acompaña sus

[22] *Ibid.*, p. 188.
[23] *Ibid.*, p. 123.

reflexiones culturales"[24]. Autor y lector toman así una distancia común de un discurso histórico (el de la historia oficial) cuyos referentes son comunes al horizonte de producción y de lectura del texto. Y en ese momento, el autor planta el desenlace de la columna, breve y sumamente eficaz: "Pero no hay que desesperar. No todo es así. Después viene la fundación del PRI" (*ibid.*). De golpe, el texto hace surgir la esperanza en un mundo que quizás no sea el mejor de los posibles, pero que puede ser mejor que esa triste historia descrita en las líneas anteriores: no todo es así. Pero, en el mismo movimiento y con el mismo desparpajo, el cierre de la columna borra esa esperanza de un plumazo: bajo el PRI no hay ni puede haber tal lugar, y ese conocimiento también forma parte del horizonte común al autor y al lector. La repentina paradoja concentra tanto sentido que el lector no puede sino reír (o por lo menos sonreír) al respecto.

Ciertamente, la mirada irónica de Ibargüengoitia no se distingue por ejercer una crítica abierta del régimen priista, una "crítica frontal de las autoridades o de los actores políticos" que gobernaron México durante más de 70 años. Ignacio Corona evoca una áspera polémica entre Ibargüengoitia y dos colaboradores cercanos de Julio Scherer, Samuel del Villar y Gastón García Cantú, con motivo de un artículo del primero sobre *Los periodistas*, la novela testimonial de Vicente Leñero sobre la trayectoria de Scherer como director de *Excélsior*. Para resumir, García Cantú termina censurando a Ibargüengoitia por lo que él juzgaba una falta clara de compromiso del narrador guanajuatense ante la realidad política de su tiempo: "García Cantú […] señalaba que 'en *Excélsior* no hay un solo párrafo crítico de Ibargüengoitia' y que éste había escrito 'una prosa relevante por su cinismo'"[25].

Pero de la ironía, según la hemos descrito más arriba, puede decirse lo mismo que Ibargüengoitia decía del humor: es "es una capacidad de ver la realidad dentro de una perspectiva determinada"[26]. De ese modo, poco importa que Ibargüengoitia no exhiba un compromiso sólido frente al gobierno en turno, porque su visión irónica

[24] I. CORONA, *op. cit.*, p. 320.
[25] Gastón GARCÍA CANTÚ *in ibid.*, p. 324.
[26] J. IBARGÜENGOITIA, *Ideas en venta*, comp. Aline DAVIDOFF, México, Joaquín Mortiz, 1997, p. 56.

de las cosas le lleva a trascender una coyuntura específica y le impide ignorar las enormes contradicciones de un régimen que se imagina a sí mismo como democrático, pero en el que en realidad late un innegable impulso autoritario. Llevado a la política nacional, ese esquema provoca efectos lamentables, susceptibles de despertar la risa, pero que deberían también despertar el ojo evaluativo del lector. Por ejemplo, el 24 de septiembre de 1971, en "Reflexiones profanas. La consumación: principio, no fin", Ibargüengoitia comenta la presentación ante la Cámara de Diputados de una iniciativa presidencial para conmemorar la consumación de la Independencia: inscribir con letras oro en el muro de la Cámara la frase de Vicente Guerrero: "La Patria es Primero". La inicua iniciativa no levanta mayor ámpula e Ibargüengoitia señala, como si fuera lo más natural, que quedó aprobada por todos los partidos. La discusión, la expresión de los desacuerdos y todo lo que podría caracterizar una vida política "ideal" no surge sino después, además respecto a aspectos nada trascendentes: cuando los diputados del PAN piden que también se reconozca a Agustín de Iturbide como consumador de la Independencia. Esta propuesta genera ahora sí un apasionado debate en el que la figura de Iturbide (importantísima para el México actual, claro está) sale muy mal parada. La noticia podría parecer (y es) banal, pero no lo es para Ibargüengoitia, que la utiliza para evidenciar un desajuste molesto del debate: "porque es prueba de que en un país en donde no existe lo que pudiera llamarse oposición, hay en cambio partidarios de lo que sea, siempre y cuando se refiera al pasado. […] Pero eso sí, llegada la época actual todos estamos de acuerdo con el señor Presidente" (*Ins.*, p. 36).

Ese poder omnímodo del régimen presidencialista mexicano, que deja a las Cámaras el papel de florero y se opone a cualquier concepción ideal de equilibrio de poderes, no puede sino saltar a la vista de Ibargüengoitia, por mucho que éste no critique abiertamente la presidencia de Echeverría: en septiembre de 1974, comenta la larguísima respuesta de un diputado al discurso anual en el que el presidente mexicano informa a las Cámaras del estado de la nación, discurso que en aquel año había sido ya kilométrico: "yo propongo que la respuesta de las cámara dure de aquí en adelante cinco segundos, que es lo que se tarda uno en decir: Estuvo muy bien,

muchas gracias, señor Presidente" ("Respuestas históricas. Cinco segundos bastan", *Ins.*, p. 177).

La hilaridad distanciada de la sátira

La exposición argumentativa que Ibargüengoitia hace en sus artículos de su punto de vista personal e individual sobre la vida política mexicana adquiere en muchas ocasiones matices satíricos, en el sentido en que se ha definido la sátira de modo tradicional en la crítica literaria como "la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano [...] generalmente consideradas como extratextuales en el sentido de que son, casi siempre, morales o sociales y no literarias"[27]. Ibargüengoitia no necesita erigirse en crítico infatigable del sistema político nacional para sentir una clara antipatía hacia él y sus actores, como lo afirma en "Los que se van. Desgracias ajenas":

> Quisiera que los representantes de algún partido, de preferencia el mero mero, llegaran un día a mi casa y me dijeran:
>
> Señor Ibargüengoitia (probablemente me dirían Ibangüergontia), después de mucho deliberar, lo hemos escogido a usted para que sea candidato a diputado de nuestro partido por el N distrito.
>
> Nada me daría más gusto que negarme [*Ins*. p. 136].

Esta antipatía tiene varias fuentes. Para empezar, el hecho de que, a sus ojos, la política es un espacio viciado, y la pretensión de tener algo como "virtudes cívicas" o "capacidades" para representar al pueblo es algo incomprensible o inalcanzable: "¿Cómo demuestra uno que tiene virtudes cívicas [...]? Es mucho más fácil demostrar que no las tiene. Para eso basta con hacer un fraude mal hecho, que sea descubierto; o bien, en un momento de intemperancia, asesinar a un vecino" (*ibid.*).

El artículo al que pertenecen las citas anteriores presenta de manera muy concreta el abismo que Ibargüengoitia percibe entre él y los actores del mundo político. Para muestra le bastan al autor dos botones: el primero es el de un diputado que lo representó algunas legislaturas antes, "un conocido mío, cosa bastante

[27] L. HUTCHEON, *op. cit.*, p. 178.

extraordinaria", afirma primero para después asestar el golpe de efecto irónico: "O mejor dicho, no era completamente desconocido. Recuerdo que nos presentaron hace veinticinco años en una fiesta de quince", precisa con socarronería. Claro está que la descripción de un trato tan ocasional da un efecto enfático a la pobre representatividad del diputado en cuestión:

> Por lo que dijo aquella noche y por lo poco que después iba a decir en la Cámara, tengo la impresión de que él estaba tan capacitado para representarme a mí, como yo para representarlo a él. […] Y sin embargo, él llegó a diputado y yo ni siquiera he tenido la oportunidad de negarme. ¿A qué puede deberse esto?" (*Ins.*, p. 137).

La respuesta no radica en los méritos, sino en la importancia de los contactos personales. Para desarrollar la idea, el autor introduce el segundo ejemplo, que casi resulta una parábola: el de un prestamista que cede su casa, "la más moderna, la mejor acondicionada y la más cursi en cien leguas a la redonda" (*ibid.*), al gobernador de su Estado, horrorizado ante la mala calidad de las instalaciones sanitarias de la región. El gobernador recompensa al prestamista, hombre que no sobresale precisamente por su historial sin tacha, haciéndolo candidato a diputado, lo que bajo el régimen priista implica la entrada a la élite política. La brevedad del artículo obliga a Ibargüengoitia a agilizar su trazo y hacerlo esquemático: en una palabra, el texto se acerca muchas veces a la caricatura, bajo la que suele latir un *ethos* con dominante satírica, capaz de exagerar los rasgos más característicos y menos agraciados del objeto atacado. La acidez del escritor termina por corroerlo todo. Sirva de ejemplo el artículo "El dilema de un votante. Por una curul", en el que pasa revista a los candidatos a diputados y senadores. Su nihilismo sólo se compara a su habilidad para ridiculizar a los participantes de la elección con trazo rápido y mordaz, como sucede cuando se burla de los lemas publicitarios de campaña: "hay un candidato que pretende imponerse sobre sus contrincantes 'porque usted ya lo conoce'. En mi caso esto no se cumple. No lo conozco. Lo he visto, sí, debo admitirlo. Pero sólo fue en un momento fugaz, antes de apagar el televisor" (*Ins.*, p. 142).

Ahora bien, es preciso recordar que la sátira no se reduce a la mera crítica, sino que constituye un ataque que, en muchas ocasiones, resulta, pese a la risa eventual,

profundamente acerbo e hiriente. A partir de un lugar de enunciación superior, aísla a la categoría en quien concentra su ataque, juzga sus costumbres y la condena; la sátira "*se situe du côté du jugement appuyé, de l'assertion d'un ordre*"[28]. Este aspecto más o menos normativo de la sátira encuentra su expresión en la peculiar construcción por parte de Ibargüengoitia de la voz autoral de los artículos: su emisor no fundamenta su superioridad satírica sobre una reivindicación de su altura intelectual, sino a partir de una conciencia clara de un sentido común, cuyos valores guían la ridiculización de su objeto satírico: "*le chroniqueur endosse le rôle d'homme de la rue (ou de* bon sens*), d'individu pragmatique, d'ingénu, de faux naïf, ou, de façon plus mordante, de râleur, de mauvais coucheur, de misanthrope et de cynique*"[29]. Para este observador de la vida nacional, nada podría ser más espantosamente aburrido, más incapaz de despertar el mínimo interés, que la política mexicana… que sin embargo es capaz como pocas de dar materia de reflexión. Su pesimismo, o, dicho sea de modo más preciso, su nihilismo, muestra a menudo la contienda política como un proceso "soporífero". En vísperas de las elecciones presidenciales de 1976 que el candidato priista ganó con toda comodidad, sin ningún opositor y con un porcentaje de 97% , Ibargüengoitia critica el proceso tangencialmente, mediante la crítica de la nula emoción del asunto:

> Cada seis años, por estas fechas, siento la obligación de dejar los asuntos que me interesan para escribir un artículo sobre las elecciones, que es uno de los que más trabajo me cuestan. Puede comenzar así: 'el domingo son las elecciones, ¡qué emocionante!, ¿quién ganará?' (*Ins.*, p. 123).

La visión satírica que Ibargüengoitia tiene de la política mexicana y su intención correctora quedan patentes en tres columnas que quizás no se encuentran entre lo mejor de su autor, pero sí que resultan bastante esclarecedoras respecto a su punto de vista. Se trata de tres artículos de enero de 1970 cuyo título común era "¡Arriba la democracia!" y cuyos subtítulos respectivos eran "¿Quién está capacitado?" (2 de enero), "El que está en el poder, puede" (6 de enero) y "Criterios para exceptuar" (9

[28] Jean-Marc MOURA, *Le Sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, 2010, p. 91.
[29] K. BENMILOUD, *op. cit.*, p. 7.

de enero). El punto de partida de la reflexión es la concesión del derecho a votar a partir de los 18 años, una pequeñísima gracia hecha a la juventud mexicana después de la represión del movimiento del 68. Sin embargo, la motivación inicial es pronto superada por Ibargüengoitia en beneficio de una reflexión didáctica (y, por lo mismo, algo farragosa) sobre las características y condiciones de los votantes en general. El primer artículo se interroga sobre cuáles son las características que definirían a un elector o votante ideal. Para Ibargüengoitia lo primero de lo que debe gozar un elector modelo es criterio, "o, mejor dicho, conciencia de los derechos y obligaciones del electorado y de los elegidos" (*Ins.*, p. 127). Sin embargo, su diagnóstico a este respecto es pesimista:

> desgraciadamente, esta conciencia no llega con la edad. Hay gente que se va a la tumba sin adquirirla. Entonces, para ser elector no basta con tener cierta edad, es necesario pasar un examen de civismo. Claro que dicho examen se prestaría para tronar a gran parte de la población" (*ibid.*).

Su pensamiento está sin embargo en plena elaboración y el 9 de enero vuelve sobre sus pasos: "he estado pensando sobre el asunto [el examen de civismo] y he llegado a la conclusión de que, francamente, éste no es un procedimiento viable, ni un criterio riguroso" (*Ins.*, p. 133). Lo mejor, dice, es construir un criterio de excepción a partir de la conducta de la gente: "no hay que preguntar lo que la gente sabe o ignora, hay que observar su comportamiento" (*ibid.*). Y a continuación enumera una serie de acciones que podrían parecer banales (las continuas violaciones a los derechos de los peatones, la basura en las calles, las molestias sonoras) proponiendo simple y llanamente que las personas que las cometan pierdan el derecho al voto:

> Parémonos en una esquina y observemos un rato lo que pasa en la calle. Un sesenta por ciento de los conductores mexicanos no ven a los peatones. El cuarenta por ciento restante parte de la suposición de que éstos son agilísimos y tienen nervios de acero (suposición que afortunadamente es correcta en la mayoría de los casos). ¿Qué se deduce de esto? Todas estas personas consideran que las calles se

> abrieron para que transiten… ¡Los coches! Esta idea es en sí misma, una violación de los derechos de los peatones.
>
> Hemos llegado a la primera conclusión: todas las personas que tienen licencia de manejar no deben tener derecho al voto.
>
> Con esta sencilla regla hemos eliminado dos o tres millones de votantes [*Ins.*, p. 134-135].

Es aquí cuando la serie de textos evoca la risa del lector de manera decidida, pero al mismo tiempo con una intención claramente correctora, detectando aspectos problemáticos específicos de la vida social que, desde el punto de vista de este observador común, repercuten en la vida política. En este sentido, la crítica feroz que Ibargüengoitia hace del mundillo político está vinculada con la mirada distanciada con la que observa en general su país y sus semejantes: "*Dans cette configuration, tout se passe comme si la réalité mexicaine était vue par un chroniqueur (un touriste dans son propre pays), faussement ingénu, qui se demanderait, le plus sincèrement du monde, 'Comment peut-on être Mexicain ?'*"[30]. Poco importa que los políticos mexicanos se conciban como los primeros de entre los mexicanos; la mirada que el autor guanajuatense tiene de sus compatriotas termina por poner a todo el mundo, tanto gobernantes como gobernados, en su sitio: "[México] tiene defectos. El principal de ellos es el estar poblado por mexicanos, muchos de los cuales son acomplejados, metiches, avorazados, desconsiderados e intolerantes. Ah, y muy habladores" [*Ins.*, p. 61].

La visión satírica que Ibargüengoitia tiene de la política se nutre de la percepción irónica hasta el desprecio de la naturaleza de sus usos discursivos: el lenguaje de la política es para el columnista un lenguaje risible e impostado, una retórica que, de tan vacía, es altamente parodiable. La caricatura del columnista se nutre de la imitación desviada de un lenguaje cargado de tópicos, cuyo dominio basta para dorarle la píldora a propios y extraños. Así sucede en "Guía del aspirante. ¿Qué decir, cómo y cuándo?", parodia aguda del discurso político a partir de la imaginación de un imaginario aspirante a "mero mero" desde que recibe "un telefonema en el que le

[30] *Ibid.*

dicen que ya es precandidato" (*Ins.*, p. 166). Ibargüengoitia recupera todos los lugares comunes habidos y por haber que los hombres políticos profieren ante los periodistas que cubren la fuente política. La reiteración muestra al lector hasta qué punto el discurso del partido carece de todo sentido, al punto de poderse reducir a un vulgar machote en el que lo único que hay que adaptar son los topónimos:

> Cuando el aspirante recibe un telefonema en el que le dicen que ya es precandidato, cuelga la bocina y anuncia a las personas que lo rodean:
>
> Me acaban de informar que se han pronunciado los sectores campesino y popular por mi precandidatura para el Gobierno de aquí entra el nombre de la entidad , como propuesta por el Partido Revolucionario Institucional. Es una distinción que recojo con todo honor.
>
> […] Durante la conversación que sigue y si hay periodistas con libretita el aspirante debe entreverar algunas frases dignas de ser recordadas, como éstas:
>
> En caso de que el Partido decida que yo sea el candidato, afrontaré toda mi responsabilidad para servir al pueblo de aquí se pone otra vez el nombre de la entidad de que se trate [*ibid.*].

Para concluir

Hemos visto cómo la visión irónica que caracteriza la escritura de Jorge Ibargüengoitia se desliza hacia una intención satírica en los diversos textos argumentativos publicados en la prensa mexicana. En muchos artículos, Ibargüengoitia señala el absurdo de la vida pública mexicana, de sus cuitas e intrigas, pero al hacerlo se distancia de ella: su mirada no busca la comprensión de lo risible, sino su exhibición, la evidencia de su ridículo. La risa no siempre hace su aparición, y cuando la hace es más bien cercana a lo que se denomina en francés *rire jaune*: una hilaridad más o menos distanciada que apenas si esconde el malestar del autor y del lector ante aquello de lo que se ríe, ya sea una nueva elección sin rivales para el partido único, un candidato al que ninguno de sus electores conoce o una burocracia

ante la que el individuo está condenado a fracasar indefinidamente. Cuando Ibargüengoitia observa la política se encuentra ante un objeto que le resulta ajeno y fastidioso.

En su obra narrativa, sin embargo, este impulso satírico se diluye, por así decir, permitiendo el surgimiento de otro *ethos*, muy diferente: el humorístico. La configuración propia del texto narrativo, que implica por definición un distanciamiento mayor respecto al artículo, ya no digamos respecto al acto de habla (para resumir, quien habla en *Los relámpagos de agosto* no es Jorge Ibargüengoitia, sino José Guadalupe Arroyo), afecta necesariamente la manera en que Ibargüengoitia expresa en él su punto de vista irónico: la crítica se plasma en el texto mediante la perspectiva de un personaje que forma parte de la intriga, un narrador-personaje que narra en primera persona su experiencia y que focaliza los acontecimientos de modo interno. Su punto de vista permite seguir señalando el sinsentido, pero en esta ocasión, el personaje ya no puede alejarse del objeto risible para verlo como algo ajeno y ridiculizable, pues forma parte de él. Es en novelas como *Los relámpagos de agosto* que la política mexicana, la vida pública del país, toma un matiz humorístico, entendiendo por humor una hilaridad de proximidad que ya no aleja sino que hermana al objeto risible y al sujeto que ríe. Frente a la hilaridad distanciada de sus columnas, el Ibargüengoitia narrador impone una identificación del narrador personaje (y del lector) con el objeto ironizado. El examen detallado de este proceso será materia de un análisis posterior o, para decirlo coloquialmente, es harina de otro costal.

G. DA COSTA, « Absurde et satire dans le théâtre de Tomaz de Figueiredo : critique et désillusion », Atlante. Revue d'études romanes, n°13, Automne 2020, p. 315-329, ISSN 2426-394X.

Absurde et satire dans le théâtre de Tomaz de Figueiredo : critique et désillusion

Georges Da Costa

Normandie Univ / UNICAEN / ERLIS

Eu que no princípio era um optimista
olhando a vida só pelo que tem de são
bem cedo mergulhei na vaga confusão
de treva onde se perde, incerta, a minha vista.
E aprendi a ser irónico e trocista[1]

Poète, contiste et nouvelliste, auteur d'une « chronique héroïque »[2], ainsi que d'un « dictionnaire de la langue parlée »[3], Tomaz de Figueiredo (1902-1970) est surtout (re)connu comme romancier, particulièrement pour son premier livre, *A Toca do Lobo* (1947)[4]. Dans leur *História da Literatura Portuguesa*[5], les critiques Saraiva et Lopes évoquent très brièvement l'écrivain en le classant dans la « tendance éthique » de la fiction portugaise du XX^e^ siècle, mais ils ne font aucune référence à sa production dramatique. Celle-ci, même si elle n'occupe qu'un espace plutôt réduit au sein de son œuvre complète[6] (sur un total de treize volumes, un seul, intitulé *Teatro*[7], regroupe ses textes dramatiques, pour certains déjà publiés de

[1] « Moi qui au début était un optimiste / Ne voyant de la vie que son côté sain / Très tôt je plongeai dans la vague confusion / Des ténèbres où, incertaine, ma vue se perd. / Et j'appris à être ironique et moqueur. » (Tomaz de Figueiredo, *Poesia II*, Lisbonne, IN-CM, 2003, p. 260). Sauf mention contraire, les citations en français tirées d'ouvrages portugais sont des traductions de l'auteur de cet article.

[2] En deux volumes : *Dom Tanas de Barbatanas – O Doutor Geral - crónica heróica*, Lisbonne, Verbo, 1962. *Dom Tanas de Barbatanas – O Magnífico e Sem Par – crónica heróica*. Lisbonne, Verbo, 1964.

[3] *Dicionário Falado – Variações Linguísticas*, Lisbonne, Verbo, 1970.

[4] Prix Eça de Queirós en 1948.

[5] António José SARAIVA et Óscar LOPES, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1979.

[6] Rééditée à partir de 2002 aux éditions Imprensa Nacional Casa da Moeda (IN-CM) à l'occasion du centenaire de la naissance de l'écrivain.

[7] *Teatro*, Lisbonne, IN-CM, 2003. Le recueil comprend six textes dramatiques complets (*A Barba do Menino Jesus, A Rapariga de Lorena*, *O Visitador Extraordinário*, *Os Lírios Brancos ou a Salvação Universal, O Homem do Quiosque* et *A Nobre Cauda*), ainsi qu'un court dialogue (*O Embate*) et deux fragments (*Loiros de Morte ou, talvez, Quarto Minguante* et *O Morto e os Vivos*).

son vivant[8]), est néanmoins en droit de réclamer une place particulière dans l'histoire du théâtre portugais. Une histoire placée sous le signe de la censure, particulièrement au XX^e siècle : « Les auteurs écrivaient leurs pièces, les metteurs en scène et les acteurs essayaient de les monter, le public désirait les voir : mais l'intervention de la censure empêchait le théâtre d'exister »[9]. Du coup d'état militaire de 1926, qui a accouché de l'État nouveau d'António de Oliveira Salazar en 1933, à la Révolution des Œillets de 1974, les Portugais auront en effet vécu sous surveillance pendant 48 ans[10].

C'est dans ce cadre étouffant que se développe un mouvement de rénovation théâtrale à partir de la fin de la 2^de Guerre mondiale (théâtre expérimental, théâtre épique brechtien puis théâtre de l'absurde) et que s'inscrit Tomaz de Figueiredo, perpétuant une longue tradition d'écrivains, de poètes et de dramaturges satiriques. Pour illustrer les différents procédés utilisés par l'auteur dans son entreprise dénonciatrice, on s'intéressera en particulier à un personnage-type, figure récurrente de son théâtre (ainsi que de sa fiction) : le « Figurão »[11] ou « Importante »[12]. On interrogera ensuite le rôle de l'absurde car, si satire et absurde forment un duo implacable pour régler quelques comptes familiaux et tourner en ridicule l'idéologie salazariste triomphante (qui prône le respect absolu et hypocrite de l'ordre et de l'autorité), leur coexistence est également le signe d'un rapport plus distancié et plus désabusé au monde.

La satire des Importants

Dans le cadre de cet article, on se basera sur le cadre théorique de la satire posé par Sophie Duval et Marc Martinez :

---

[8] Un premier recueil dramatique (*Teatro I*, Lisbonne, Verbo, 1965) comprenait : *A Barba do Menino Jesus, A Rapariga de Lorena* et *O Visitador Extraordinário*. Auparavant, avaient été publiés en périodiques : *Os Lírios Brancos ou a Salvação Universal* (1959) et *O Visitador Extraordinário* (1960).
[9] Luiz Francisco REBELLO, *Combate por um teatro de combate*, Lisbonne, Seara Nova, 1977, p. 104.
[10] Pour une étude détaillée du sujet, cf. Graça DOS SANTOS, *Le Spectacle dénaturé, le théâtre portugais sous le règne de Salazar 1933-1968*, Paris, CNRS éditions, 2002.
[11] « Gros bonnet ».
[12] « Important ».

> Avec le développement des grands courants critiques du XXe siècle […] la satire devient esprit, ton, attitude, vision du monde ou mode. […] Le mode satirique peut s'analyser comme processus communicationnel […] mettant en place trois actants : la cible, le satiriste et le destinataire. […] Dans tous les cas, la satire vise deux principaux travers, la dissimulation et la démesure. […] Le satiriste met en place une rhétorique de persuasion : pour rabaisser sa cible, il en déforme la représentation par le biais du comique et la condamne en s'appuyant sur une norme morale[13].

Les six textes qui composent l'œuvre dramatique de l'auteur présentent tous, à des degrés divers, une satire des valeurs associées traditionnellement à la bourgeoisie et /ou à la bureaucratie. Celle-ci opère simultanément sur trois niveaux:
- dans le comportement et le langage des personnages, où le ridicule est provoqué par un comique burlesque (comique de situation, de répétition, exagération, caricature),
- dans la mise en scène instaurée par l'auteur : discordances entre prétentions intellectuelles et discours hyperboliques et stéréotypés des personnages (expressions toutes faites), mélanges incongrus des registres populaires (voire vulgaires et soutenus), discordances et contradictions entre discours et comportements, utilisation des didascalies à des fins comiques, etc.,
- dans l'évaluation textuelle des personnages et des situations à l'intérieur des didascalies, notamment les didascalies initiales, où, parfois longuement, l'auteur dresse d'impitoyables portraits et descriptions. On y retrouve ainsi l'utilisation des quatre « médiateurs idéologiques » de la poétique du normatif élaborée par Philippe Hamon[14] et reprise par Vincent Jouve[15] (le langage, la technique, l'éthique et l'esthétique), quatre fournisseurs de règles et de normes, quatre relations privilégiées de l'homme au monde et aux autres qui s'entrecroisent à travers les deux principaux « carrefours idéologiques » que sont l'objet sémiotique et le corps.

[13] Sophie DUVAL et Marc MARTINEZ, *La Satire*, Armand Colin, 2000, p. 181-184.
[14] Philippe HAMON, *Texte et idéologie*, Paris, Quadrige / Presses Universitaires de France, 1997.
[15] Vincent JOUVE, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001.

Dans *A Barba do Menino Jesus*[16], un musicien (« O VELHO »[17]) reçoit la visite de son petit-fils (« O VISITANTE »[18]) qu'il n'a pas vu depuis 20 ans. Ces retrouvailles donnent lieu à un dialogue où l'on devine que la fille du musicien a épousé un homme obnubilé par l'argent, d'où la rupture familiale. Ce bref dialogue dramatique à dimension autobiographique, seule pièce du recueil que l'on ne peut qualifier globalement de satirique[19], présente néanmoins quelques occurrences critiques observables dans le comportement du petit-fils (qui évalue les objets présents dans la pièce en termes matériels alors que son grand-père y est attaché pour des raisons esthétiques ou sentimentales), dans la parole parfois ironique ou sarcastique du vieillard, ou encore dans celles, plutôt ingénues, du jeune homme lorsqu'il évoque sa famille : « *O VISITANTE – Fora de mão, o automóvel. Recolhido no armazém duma das sociedades do meu pai. Só para algum passeio aos domingos. Lá de vez em quando. No armazém, para não se estragar. O meu pai não o quer ao sol e à chuva* »[20].

A Rapariga de Lorena[21], drame en quatre actes aux apparences plus classiques[22], possède une dimension satirique plus prononcée. Vingt-cinq ans après avoir été brûlée vive, Jeanne d'Arc, revient, réhabilitée, pour sauver une nouvelle fois la France. Elle est le personnage au miroir et aux yeux duquel les autres personnages (le roi et ses trois conseillers) ne sont que de faibles et / ou ignorantes et / ou vulgaires et / ou incompétentes et / ou lâches et / ou corrompues et / ou hypocrites caricatures, uniquement préoccupés par le maintien de l'ordre existant, ordre garant de leurs privilèges. L'extrait suivant, situé à la fin du quatrième et dernier acte, alors que les trois conseillers attendent la fin de la nouvelle exécution de

[16] *La Barbe du Petit Jésus*.
[17] « LE VIEUX ».
[18] « LE VISITEUR ».
[19] Ce qui explique sans doute le fait que c'est la seule pièce qui, avec la censure régnant dans le Portugal de Salazar, ait été représentée du vivant de l'auteur, à la RTP en 1963 et sur scène en 1964.
[20] « LE VISITEUR Trop loin, l'automobile. Rangée dans l'entrepôt de l'une des sociétés de mon père. Seulement pour des promenades le dimanche. De temps en temps. Dans l'entrepôt, pour qu'elle ne s'abîme pas. Mon père ne veut pas qu'elle prenne le soleil ou la pluie. » (*Teatro*, *op. cit.*, p. 145).
[21] *La Jeune Fille de Lorraine*.
[22] Cette pièce aurait dû être mise en scène par la compagnie Roy-Noblès en 1963, mais finalement elle n'a pas vu le jour (cf. António Manuel COUTO VIANA, « Prefácio », *in Teatro*, *op. cit.*, p. 9-14).

Jeanne d'Arc qui se déroule hors-scène, à quelques pas, illustre le vide abyssal de ces personnages insignifiants qui gouvernent le royaume :

> *O ARCEBISPO* (olha e aponta o postigo e a porta imediata) – *Parece que vem ali de fora mau cheiro.*
>
> *O CONDESTÁVEL – Também me cheira mal.*
>
> *O CHANCELER* (com naturalidade) – *O antigo pátio das galinhas.*
>
> *O ARCEBISPO – Ainda cheira a galinhas, a porcaria de galinha. Sou extremamente sensível ao cheiro do esterco das galinhas.* (Espirra)
>
> *O CHANCELER – É por pouco tempo.* (Sorriso inefável)
>
> *O CONDESTÁVEL – Lá que cheira mal, cheira*[23].

Les quatre autres textes dramatiques du recueil (*O Visitador Extraordinário*, *Os Lírios Brancos ou a Salvação Universal, O Homem do Quiosque*, *A Nobre Cauda*[24]), dont les titres, de par leur caractère saugrenu ou incongru, sont l'indice d'un potentiel danger comique, présentent une intensité satirique beaucoup plus élevée.

Les différents procédés utilisés par Tomaz de Figueiredo pour son entreprise satirique sont parfaitement illustrés par le traitement infligé à sa cible privilégiée, personnage-type et figure récurrente de son théâtre ainsi que de sa fiction : le « Figurão » ou « Importante ».

Dans sa galerie de personnages *importants*, « O Figurão Obeso[25] », le fonctionnaire de *O Visitador Extraordinário*, est l'un des plus singuliers. Chargé par l'administration de rédiger un rapport sur un service dirigé par un certain Luís de Camões, mort depuis longtemps, il se retrouve face à la Muse du poète, « A Mulher da Túnica Branca[26] », qui veille sur sa tombe et sa mémoire. Voici un extrait du

---

[23] « L'ARCHEVÊQUE (il regarde et pointe la petite ouverture et la porte proche) On dirait qu'une mauvaise odeur arrive de là dehors. / LE CONNÉTABLE Moi aussi je la sens. / LE CHANCELIER (avec naturel) L'ancienne cour des poules. / L'ARCHEVÊQUE On sent encore l'odeur des poules, saloperie de poules. Je suis extrêmement sensible à l'odeur de la saleté des poules. (Il éternue) / LE CHANCELIER Cela va être bref. (Sourire inéffable) / LE CONNÉTABLE Ah ça, ça sent mauvais, c'est sûr. » (*Teatro*, *op. cit.*, p. 92).

[24] *Le Visiteur Extraordinaire*, *Les Lys Blancs ou le Salut Universel*, *L'Homme du Kiosque*, *La Noble Queue*.

[25] « Le Gros bonnet Obèse ».

[26] « La Femme à la Tunique Blanche ».

portrait qu'en dresse l'auteur au scalpel didascalique, avec moult adjectifs et adverbes :

> *O FIGURÃO OBESO – patentíssima cara de exuberantemente burro. Feroz, desafiadora expressão de quem se há por superabundantemente favorecido de inteligência e sagacidade. [...] Sobraça duas pastas, uma cachaporra de cavernícola e um sobretudo cor de nódoa, a felicíssima cor, tão comummente estimada, sobre a qual as nódoas, que de azeite ou de vinagre, que de urina ou de escarro, mimeticamente passam a integradoras e, até, rejuvenescedoras da cor essencial*[27].

Les personnages *importants*, fanfarons incompétents, sont tellement emplis d'eux-mêmes que leur satisfaction et leur prétention débordent régulièrement en un flot de paroles. Toujours proches du pouvoir, ils sont le symbole d'une société et d'une politique autoritaire et technocrate où règnent vacuité des propos, phrases stéréotypées, tics de langage et de comportement, usage d'expressions populaires et de proverbes qui jurent avec l'ostentation affichée :

> O FIGURÃO OBESO (furioso e autoritário) A tratar-me de tu ? E continua a tratar-me de tu ? A mim, a um Visitador Extraordinário ? [...] Faltar ao grande respeito que é devido ao representante disciplinar do Excelentíssimo (agacha-se) Provedor-Mor ! (Desagacha-se.) Vai tudo para o relatório[28] !

Les « Importants » sont souvent des caricatures ambulantes, le lecteur étant préparé à les reconnaître dès les didascalies initiales, comme dans *Os Lírios Brancos ou a Salvação Universal* : « *As falas dos IMPORTANTES, por serem de Importantes, serão em*

[27] « LE GROS BONNET OBÈSE visage patemment et exubérantement bête. Féroce, air défiant de qui se croit superabondamment favorisé par l'intelligence et la sagacité. […] Porte deux sacoches, un gourdin d'homme des cavernes et un manteau couleur tache, la bienheureuse couleur, si couramment appréciée, sur laquelle les taches d'huile ou de vinaigre, d'urine ou de crachats, peuvent s'intégrer mimétiquement et même, parfois, rajeunir la couleur originale. » (*Ibid.*, p. 100).

[28] « LE GROS BONNET OBÈSE (furieux et autoritaire) Me tutoyer ? Moi ? Et vous continuez à me tutoyer ? Moi, un Visiteur Extraordinaire ? […] Manquer au grand respect qui est dû au représentant disciplinaire de son Excellentissime (il s'accroupit) Maître-Administrateur ! (Il se désaccroupit) Tout sera dans mon rapport ! » (*Ibid.*, p. 102-103).

tom pousado, de suma suficiência e eloquência. Falas de pessoas gloriosas. Falas de quem possui e expõe o Absoluto »[29].

La prétention des « Importants » à l'intelligence et à la culture est affirmée par les personnages de manière exagérément récurrente et, à chaque fois, contredite par leurs paroles et / ou leurs comportements. Dans *O Visitador Extraordinário*, par exemple, la confrontation entre « O Figurão Obeso » (représentant de l'État et symbole de la bêtise, de la suffisance et de l'autoritarisme) et « A Mulher da Túnica Branca » (symbolisant la Poésie) est un parfait exemple de la mise à nu de l'ignorance et de l'analphabétisme culturel dénoncés par Tomaz de Figueiredo :

> *A MULHER DA TÚNICA BRANCA – Então nunca ouviste dizer que* Os Lusíadas *eram a Bíblia nacional !*
> *O FIGURÃO OBESO – Eu ouvi lá uma coisa dessas ! E se ouvisse não acreditava ! Pensa que eu me deixo comer ! Eu não sou quem a senhora pensa*[30] *!*

À tous ces vices s'ajoutent, dans le cas du « Figurão » bourgeois, les préoccupations bassement matérielles, l'idolâtrie de l'argent (avarice) et la subordination hypocrite aux conventions sociales. Dans *O Homem do Quiosque*[31] par exemple, où l'intrigue se résume à l'achat problématique d'un billet de loterie, c'est toute une famille[32] qui subit les attaques de l'auteur et ce, encore une fois, dès les didascalies initiales :

> *Em cima do armário, alguns bibelots presumidos e baratinhos. [...] uma secretária também de contraplacado, com barras salientes de madeira escura a abraçarem-na, que lembram arcos de pipa. Entre ela e a parede,*

[29] « Les paroles des IMPORTANTS, étant Importantes, seront prononcées posément, avec suffisance et éloquence. Des paroles de personnes glorieuses. Des paroles de qui possède et expose l'Absolu. » (*Ibid.*, p. 158).
[30] « LA FEMME À LA TUNIQUE BLANCHE Alors tu n'as jamais entendu dire que *Les Lusiades* étaient la Bible nationale ? / LE GROS BONNET OBÈSE Pourquoi aurais-je entendu une chose pareille ? Et si je l'avais entendue, je n'y aurais pas cru ! Vous pensez que je vais me laisser berner ! Je ne suis pas celui que cous croyez ! » (*Ibid.*, p. 118).
[31] Cette pièce aurait également dû être représentée par la Companhia Nacional de Teatro, mais elle a finalement été refusée par le théâtre (voir António Manuel COUTO VIANA, *op. cit.*).
[32] L'une des filles, Cornélia, « la Fille Très Intelligente », ressemble fort à un autre personnage féminin de l'écrivain, Judite, dans le roman *A Gata Borralheira*, cruelle caricature d'une vieille fille prétentieuse, avare, sotte et laide.

> *uma cadeira de rodar, cuja armação chia. [...] Na parede, acima do sofá, um quadro a óleo de flores absolutamente artificiais e que, por isso, parecem naturais*[33].

De même, dans *A Nobre Cauda* :

> *Quarto de duas camas, separadas por mesa-de-cabeceira. Mobiliário despolido e pelintra, de há cinquenta anos, dos « tempos difíceis » em que o Excelentíssimo Administrador Delegado Geral ainda nem era Excelentíssimo, nem Administrador, nem Delegado, nem Geral, e só era analfabeto. Por íntimo, contrasta com o da sala, destinado a ser visto e gabado*[34].

Mais la dégradation ultime de ces « Importants » s'effectue par la métaphore animalière, ressort classique du comique satirique, et procédé récurrent dans le théâtre de Tomaz de Figueiredo, comme dans *O Visitador Extraordinário*, qui se révèle être une véritable farce :

> O FIGURÃO OBESO (bufa três vezes)[35]
>
> O FIGURÃO OBESO (às patadas e aos berros)[36]
>
> O FIGURÃO OBESO (com a natural cara de burro)[37]
>
> O FIGURÃO OBESO (em ronco de suíno de quinze arrobas)[38]
>
> O FIGURÃO OBESO (com psicologia de carraça)[39]

---

[33] « Au-dessus de l'armoire, quelques bibelots présomptueux et bon marché. […] un bureau également en contreplaqué, avec des barres saillantes de bois noir qui l'embrassent, tels des cerceaux de tonneau de vin. Entre le bureau et le mur, un fauteuil roulant, au châssis qui grince. […] Sur le mur, au-dessus du canapé, une peinture à l'huile de fleurs absolument artificielles qui, du coup, semblent naturelles. » (*Teatro*, *op. cit.*, p. 253).

[34] « Chambre avec deux lits, séparés par les tables de chevet. Mobilier dépoli et miteux, d'il y a cinquante ans, des "temps difficiles" où l'Excellentissime Administrateur Délégué Général n'était pas encore Excellentissime, ni Administrateur, ni Délégué, ni Général, mais seulement analphabète. Intime, il contraste avec celui du salon, destiné à être vu et admiré. » (*Ibid.*, p. 326).

[35] « LE GROS BONNET OBÈSE (souffle trois fois) » (*Ibid.*, p. 104).

[36] « LE GROS BONNET OBÈSE (coups de pattes et cris) » (*Ibid.*, p. 107).

[37] « LE GROS BONNET OBÈSE (avec son visage naturel de bourrique) » (*Ibid.*, p. 108).

[38] « LE GROS BONNET OBÈSE (grognement de porc de quinze arrobes) » (*Ibid.*, p. 108).

[39] « LE GROS BONNET OBÈSE (avec la psychologie d'une tique) » (*Ibid.*, p. 109).

Un théâtre de l'absurde

Il y a maintenant une cinquantaine d'années, Ionesco, que l'on associe communément au Théâtre de l'absurde, écrivait : « On a dit que j'étais un écrivain de l'absurde ; il y a des mots comme ça qui courent les rues, c'est un mot à la mode qui ne le sera plus. En tout cas, il est dès maintenant assez vague pour ne plus rien vouloir dire et pour tout définir facilement »[40]. Le mot est encore à la mode aujourd'hui, cet article en est la preuve.

D'après le Trésor de la langue française[41], l'absurde est ce qui est « senti comme contraire à la raison, au sens commun ». L'absurde renvoie donc à une transgression des « lois de la raison » et pose la question du sens en termes de relation avec une norme. Dans le cadre de la description et de l'analyse du texte dramatique, Michel Pruner rappelle qu'il est généralement admis que les auteurs désignés comme dramaturges de l'absurde mettent de fait en cause « les principes de la logique » et « semblent échapper à tout sens rationnel ». Leur refus de toute cohérence immédiate les fait introduire « le non-sens au cœur du langage théâtral », les plaçant ainsi en rupture avec les catégories dramaturgiques traditionnelles (action, personnage, espace, temps) : « Le langage y est soumis à une subversion radicale, donnant à voir des situations incohérentes, imprévisibles et déconcertantes » qui « témoignent d'une protestation partagée contre tous les conformismes »[42].

Même si la seule étude globale portant sur le Théâtre de l'absurde au Portugal[43] ne mentionne pas le nom de Tomaz de Figueiredo, certaines des caractéristiques habituellement liées à cet anti-théâtre, théâtre du *nonsense*[44] ou encore théâtre de dérision, se retrouvent dans ses textes dramatiques[45].

---

[40] Eugène IONESCO, *Notes et contre-notes*, Gallimard, 1990, p. 297.
[41] http://atilf.atilf.fr/tlf.htm.
[42] Michel PRUNER, *Les Théâtres de l'absurde*, Paris, Nathan, 2003, p. 7.
[43] Sebastiana FADDA, *O teatro do absurdo em Portugal*, Lisbonne, Cosmos, 1998. On y apprend que les premières représentations de pièces de Beckett et Ionesco au Portugal ont lieu en 1959. S. Fadda étudie plus en détail trois auteurs jugés les plus représentatifs du théâtre de l'absurde au Portugal : Miguel Barbosa, Jaime Salazar Sampaio et Helder Prista Monteiro.
[44] Cf. A. M. COUTO VIANA, *op. cit.*, p. 11.
[45] « Sorte de comique métaphysique » (S. DUVAL et M. MARTINEZ, *op. cit.*, p. 186). « Tout comme l'humour noir, auquel il est souvent lié, le *nonsense* est souvent considéré comme une des formes les

En premier lieu, le théâtre de Tomaz de Figueiredo est un théâtre de marionnettes. On retrouve en effet des « BONECOS »[46] dans la liste des personnages de quatre textes dramatiques satiriques du recueil, accompagnés, le cas échéant, d'autres personnages qualifiés de « DRAMATIS PERSONAE ». Ces « pantins », avec ou sans nom, identifiés par une description physique, une qualité supposée ou une fonction, forment un matériau idéal pour un satiriste : leur manque de personnalité, de pensée autonome, font d'eux des êtres interchangeables[47], des machines sans âme qui avancent dans la vie en pilote automatique suivant des normes définies par une autorité extérieure : « *Os bonecos da família mais lembram mascarados de Entrudo, paralíticos de sentimentos, ideias e concepções. Voz e gesto são reacções automáticas. Bonecos, embora de carne, como bonecos se comportam* »[48].

Leur langage répétitif, artificiel, boursouflé de clichés et d'expressions toutes faites, est souvent vide de sens et incohérent. Une incohérence qui peut avoir toutes les apparences de la logique, mais une logique hors de toute rationalité :

> *O FIGURÃO OBESO (*terrível*) – Invoca o direito de estar morta ! Como se a Provedoria-Mor reconhecesse o direito de estar morto aos seus subordinados ! [...] Aos que lhe devem obediência, e obediência cega ! O direito de estar morto, sem primeiro o ter requerido*[49] *!*

Dans ce monde de pantins qui comblent le vide de leur pensée par un flot de paroles qui ne veulent rien dire et qui confinent parfois au délire verbal, la

---

plus pures de l'humour » (Nicolas CREMONA, « Le nonsense », *Fabula*, consulté le 20 septembre 2019, https://www.fabula.org/atelier.php?Nonsense).

[46] « PANTINS ».

[47] Dans les indications initiales données par l'auteur dans *Os Lírios Brancos ou a Salvação Universal,* on peut lire : « Les IMPORTANTS présentent tous les mêmes masques, de manière à être confondus. » (« *Os IMPORTANTES, apresentam máscaras iguais, de modo a confundirem-se.* », *in Teatro*, *op. cit.*, p. 158).

[48] « Les pantins de la famille semblent être déguisés pour le Carnaval, handicapés des sentiments, des idées et de la pensée. La voix et les gestes sont des réactions automatiques. Des pantins qui, bien que de chair, se comportent comme des pantins. » (Introduction de l'auteur à *O Homem do Quiosque*, *Ibid.*, p. 158).

[49] « LE GROS BONNET OBÈSE (terrible) Vous invoquez le droit d'être morte ! Comme si l'Administration Centrale reconnaissait à ses subordonnés le droit d'être mort ! [...] À ceux qui lui doivent obéissance, une obéissance aveugle ! Le droit d'être mort, sans en avoir au préalable fait la demande ! » (*Ibid.*, p. 102).

communication est impossible et, malgré une apparence de vie en communauté (famille, administration ou entreprise), la solitude règne et les relations sont hiérarchisées, conventionnelles et sans réel attachement émotionnel.

L'aspect conventionnel de la communication théâtrale est également mis à mal par Tomaz de Figueiredo : son théâtre, affirmant l'extrême modernité de son auteur, s'assume en tant que discours sur le réel. Cette mise en avant de la « théâtralité », où le théâtre se désigne comme tel, peut se faire de manière discrète, mais implacable, comme dans *O Visitador Extraordinário* et *A Rapariga de Lorena*. Dans cette dernière œuvre, malgré ses apparences de pièce traditionnelle, avec une véritable intrigue, des personnages qui communiquent, une histoire qui progresse de manière à peu près cohérente, par deux fois le spectateur se voit rappeler qu'il est le jouet d'un metteur en scène tout puissant : dans le troisième acte, d'abord, lorsque Jeanne d'Arc invoque de grands noms de l'histoire de France qu'elle ne pouvait pas connaître (Napoléon, Foch, Clémenceau) ; puis, à la fin de la pièce, Acte 4 Scène 7, lorsqu'elle se fait à nouveau exécuter, mais cette fois-ci par des moyens quelque peu insolites pour l'époque où X la scène est censée se dérouler : « *O CONDESTÁVEL – Este modelo de pistolas-metralhadoras não é dos melhores, dos mais felizes. Um modelo antiquado...* »[50].

Dans *O Visitador Extraordinário*, le fonctionnaire « O Figurão Obeso », aidé de ses hommes de main, finira quant à lui par interroger un squelette : « *O FIGURÃO OBESO (meneia, gravíssimo, a cabeça gloriosa) – Segue então a querer convencer-me, o senhor Luís de Camões, de que já não está vivo, embora já tivesse morrido há não sei quantos séculos* ? »[51].

La rupture de l'illusion théâtrale est encore plus radicale dans *A Nobre Cauda*, où une famille bourgeoise dirigée par l'important « Excelentíssimo Administrador Delegado », ainsi que toute la bonne société de la ville est en extase devant « la noble queue » dépassant du derrière d'un haut dignitaire étranger. De même dans

[50] « LE CONNÉTABLE Ce modèle de pistolet-mitrailleur n'est pas le meilleur des choix. Un modèle antique… » (*Ibid.*, p. 93).
[51] « LE GROS BONNET OBÈSE (hoche, l'air gravissime, la tête glorieuse) Vous persistez donc à vouloir me convaincre, M. Luís de Camões, que vous n'êtes plus vivant, alors que vous êtes mort il y a je ne sais combien de siècles ? » (*Ibid.*, p. 110).

une autre pièce assez longue, *Os Lírios Brancos ou a Salvação Universal*, l'intrigue se résume à l'achat de fleurs par des « Importantes » chez « Madame », la fleuriste. Le lecteur est alerté dès les didascalies initiales. En effet, avant la liste des personnages (tous des « BONECOS »), l'auteur place une « INJUSTIFICAÇÃO »[52], long texte introductif de deux pages, où il discute ironiquement de la nature générique de la pièce (farce, comédie, drame ?) finissant par la qualifier d' « Importante tragédie ». Puis, il donne quelques « INDICAÇÕES »[53] dont la suivante : « *Todos os IMPORTANTES [...] sobraçam, ao jeito de guarda-chuva, uma* trottinette *minúscula, de menino de quatro anos* »[54]. Moyen de transport pour le moins incongru, surtout pour des « Importantes », la trottinette leur permet ainsi de défier les lois de la physique :

> *GRANDIOSO DE MELO – Porque até um polícia, que não me conheceu logo, chegou a pedir-me os documentos, a carta de condução de* trottinette, *visto que dei uma curva fora de mão e vinha com excesso de velocidade…*[55]

Enfin, après le baisser de rideau du deuxième acte, un spectateur prend la parole, interpelle violemment l'auteur de la pièce, et reçoit le soutien des « Importantes » :

> *UM ESPECTADOR [...] – O autor da peça é um burro ! O autor desta peça é um burro ! [...]*
>
> *GRANDIOSO DE MELO [...] – Alto aí, senhor espectador, senhor ignorante protestante ! O senhor adiantou-se e piou antes do tempo ! [...] O autor da peça é burro ! Evidentemente que é burro*[56] *!*

Les Importants (et le public) veulent la peau de leur créateur. La solitude du dramaturge, rejeté par ses propres personnages, est totale.

---

[52] « INJUSTIFICATION ».
[53] « INDICATIONS ».
[54] « Tous les IMPORTANTS […] portent sous le bras, tel un parapluie, une minuscule trottinette d'enfant de quatre ans. » (*Ibid.*, p. 158).
[55] « GRANDIOSE DE MELO Parce qu'un policier, qui ne m'a pas reconnu tout de suite, m'a demandé les papiers, le permis de conduire de la trottinette, car j'avais pris un virage trop large et fait un excès de vitesse… » (*Ibid.*, p. 181).
[56] « UN SPECTATEUR ([…]) L'auteur de la pièce est un âne ! L'auteur de la pièce est un âne ! […] / GRANDIOSE DE MELO ([…]) Halte là, monsieur le spectateur, monsieur l'ignorant protestant ! Vous vous êtes trop avancé et avez piaillé trop tôt ! […] L'auteur de la pièce est bête ! Évidemment qu'il est bête ! » (*Ibid.*, p. 211-212).

La satire de la bureaucratie et de la bourgeoisie et des valeurs qui leur sont associées est une constante obsessionnelle dans toute l'œuvre de Tomaz de Figueiredo (poésie, fiction, théâtre). On peut se poser la question : pourquoi tant de rage, de mépris, voire de haine ? La dimension autobiographique de ses écrits, aujourd'hui avérée[57], permet d'apporter un début de réponse : il s'agit bien de Tomaz de Figueiredo qui, « contaminé par un idéal quichottesque »[58], attaque, par œuvre interposée, un monde où il ne se reconnaît plus et qu'il juge corrompu par le vice, la médiocrité et le mensonge.

Monarchiste traditionaliste, catholique, conservateur, nostalgique d'une enfance passée en milieu rural, adepte d'une conception héroïque de l'homme proche de la nature, Tomaz de Figueiredo rejette à la fois la République et le régime salazariste qui lui a succédé. Véritable loup solitaire, il n'apprécie ni les milieux intellectuels et artistiques de l'opposition (il est particulièrement hostile aux néo-réalistes), ni les sympathisants de Salazar qui s'accommodent du régime et essayent d'en tirer profit. D'où son aversion envers les conformistes de tous bords, en particulier les technocrates et autres bureaucrates dont le rôle était de faire appliquer les lois. À cela s'ajoute la situation personnelle de l'écrivain.

Jusqu'à sa retraite en 1960, Tomaz de Figueiredo devra travailler pour gagner sa vie, principalement comme notaire, ce qui l'obligera à faire des déplacements dans tout le pays (Tarouca, Nazaré, Ponte da Barca, Estarreja). En 1947, il part seul, sans sa femme et ses trois enfants. Sa femme est issue d'une grande famille bourgeoise dans laquelle le poète-écrivain-dramaturge ne s'est jamais senti à l'aise et qu'il utilisera comme modèle-cible. En 1956, accusé de corruption par des collègues de travail, il entre en dépression et vit une véritable descente aux enfers qui le mène au bord de la folie. Il subira un long traitement psychiatrique de plusieurs années et sera blanchi après enquête (1959). Pendant ces années-là, en grande souffrance

[57] « L'œuvre et la vie de Tomaz de Figueiredo s'ajustent en une unité exemplaire. » (Armando BAPTISTA-BASTOS, « Tomaz de Figueiredo : a honra da escrita », *in Novelas e Contos I*, Lisbonne, IN-CM, 2006, p. 9-14).

[58] João CÂNDIDO MARTINS, « Tomaz de Figueiredo : sonho e riso castigador de um Quixote combatente e amargurado », *in* António Manuel FERREIRA, *Voltar a ler - Tomaz de Figueiredo*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2007, p. 52.

physique et psychique, il écrit énormément, seul et amer, en particulier ses textes dramatiques satiriques poussés à l'absurde.

Satire et absurde sont souvent associés[59]. Chez Tomaz de Figueiredo, l'absurde est, on l'a vu, l'un des ressorts de sa visée satirique et de son entreprise dénonciatrice. Mais dans les œuvres pleines de bruit et de fureur de ce monarchiste en perdition, qui tournent en dérision les conventions familiales, sociales et théâtrales, l'absurde est aussi le reflet d'un sentiment d'isolement et d'étrangeté[60], d'une vision pessimiste et désabusée d'un monde en décadence aux mains de pantins sans aucune grandeur d'âme. Dans une lettre datée de 1959, évoquant la publication prochaine d'Os *Lírios Brancos ou a Salvação Universal* dans une revue, Tomaz de Figueiredo écrit : « *Parece-me que é a mais terrível sátira (e com os devidos pára-raios) que se tem por cá escrito. Grande dó que não me dê alegria… E cá continuo a tirar água à nora, que foi no que os Sísifos modernos deram…* »[61].

Face à cela, la visée correctrice de la satire n'a plus vraiment de raison d'être. Dès lors, le rire (amer) de la satire n'est plus au service des valeurs que Tomaz de Figueiredo veut affirmer mais traduit plutôt un profond sentiment d'absurdité de l'existence humaine[62] dont témoignent de nombreuses lettres. Dans l'une d'entre elles, non datée, mais probablement écrite à la fin des années 50, on peut ainsi lire :

> *Que misteriosa é a alma ! Caí no absurdo possível. Sou e não sou, por obra do Mal. Estou psicologicamente absurdo. [...] Ando em permanente estado de hipnose e preciso de acordar. Não vivo : só existo, sofrendo.*

---

[59] « La satire comporte ainsi deux éléments essentiels : d'une part l'esprit ou l'humour qui se fonde sur la fantaisie ou sur le sens du grotesque ou de l'absurde, d'autre part l'objet de l'attaque ou de la critique. » (Northrop FRYE, *Anatomie de la critique*, Gallimard, 1969, p. 273) ; « Comme dans la démarche humoristique, la satire tend à grossir et déformer la réalité pour la présenter sous un jour absurde. » (Franck EVRARD, *L'Humour*, Paris, Hachette, 1996, p. 38).

[60] « Dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger. Cet exil est sans recours, puisqu'il est privé des souvenirs d'une patrie perdue ou de l'espoir d'une terre promise. » (Albert CAMUS, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, La Pléiade, Gallimard, 1965, p. 101).

[61] « Il me semble que c'est la plus terrible satire (avec les paratonnerres appropriés) qui ait été écrite. Quelle pitié que cela ne me cause aucune joie… Et je continue à faire tourner la noria, comme le font les Sisyphes modernes… » (Lettre à Amândio César, 26 / 12 / 1959, consultée le 20 septembre 2019 sur le site internet géré par la fille de l'écrivain : http://tomazdefigueiredo.net/).

[62] Il en vient à remettre en cause l'existence de Dieu.

> *Existo fora do tempo : no espaço : redemoinhando e cansado indefinidamente no infinito do vácuo*[63].

Il n'est donc pas surprenant que, dans *Os Lírios Brancos ou a Salvação Universal*, à la fin de l'acte 2, déjà évoqué, alors que le public et les « Importantes » s'unissent dans leurs récriminations contre l'auteur et exigent sa montée sur scène, ce dernier, par personnage interposé, clame son propre avis de décès : « MADAME (com nobreza sóbria e entristecida) O autor já o mataram ! »[64].

[63] « Que l'âme est mystérieuse ! Je suis tombé dans l'absurde possible. Je suis et ne suis pas, par l'œuvre du Mal. Je suis psychologiquement absurde. […] Je vis en perpétuel état d'hypnose et j'ai besoin de me réveiller. Je ne vis pas : je ne fais qu'exister, en souffrant. J'existe en dehors du temps : dans l'espace : fatigué et tourbillonnant indéfiniment dans l'infini du vide. » (Lettre à António Magalhães, consultée le 20 septembre 2019 sur : http://tomazdefigueiredo.net/).

[64] « MADAME (avec noblesse, sobre et attristée) L'auteur a déjà été tué ! » (*Teatro*, *op. cit.*, p. 212).

M. KABOUS DURETZ, « Nicanor O'Donnell, révélateur cinématographique des travers de la société cubaine », Atlante. Revue d'études romanes, n°13, Automne 2020, p. 330-349, ISSN 2426-394X.

Nicanor O'Donnell, révélateur cinématographique des travers de la société cubaine

Magali Kabous Duretz

Université Lumière-Lyon 2 (LCE EA 1853)

El choteo es un prurito de independencia que se exterioriza en una burla de toda forma no imperativa de autoridad[1]

Introduction

Les Cubains sont réputés pour leur tendance à la dérision et leur maniement d'un humour caractéristique. L'une de ses formes, le *choteo*, a été théorisée par l'anthropologue Mañach dans une conférence en 1928 et constitue selon lui une spécificité cubaine : « *El choteo – cosa familiar, menuda y festiva – es una forma de relación que consideramos típicamente cubana y ya sería una razón suficiente para que investigásemos su naturaleza con vistas a nuestra psicología social*. » Il clôt sa conférence par l'appel suivant : « *Ha llegado la hora de ser críticamente alegres, disciplinadamente audaces, conscientemente irrespetuosos* »[2]. Nous n'entrerons pas ici dans une analyse détaillée, mais signalons que l'existence d'une théorisation, même datée, prouve l'importance accordée au phénomène.

L'humour comme manière de dédramatiser l'adversité, le mensonge, les restrictions, la lassitude est une constante à Cuba. C'est donc tout naturellement que les médias et les arts l'utilisent pour dépeindre la réalité socio-politique. Le cinéma cubain qui s'exporte ne fait d'ailleurs pas forcément honneur à la diversité du comique pratiqué sur l'île, favorisant les fictions à l'humour grivois. L'histoire du

[1] « Le *choteo* est un prurit d'indépendance qui s'extériorise dans le fait de se moquer de toute forme non impérative d'autorité. » Jorge MAÑACH, « Indagación del choteo », conférence prononcée en 1928, édition digitale tirée de la 3ème édition, La Havane, Editorial Libro Cubano, 1955, (Notre traduction. Nous traduisons toutes les citations de l'article).

[2] « Le *choteo* chose familière, légère et festive est une forme de rapport que nous considérons comme typiquement cubaine, et ce serait déjà une raison suffisante pour que nous interrogions sa nature et notre psychologie nationale. […] L'heure est venue d'être joyeux mais avec une distance critique, audaces avec discipline et irrespectueux en toute conscience », *ibid*.

cinéma révolutionnaire s'inscrit depuis mars 1959 dans le seul cadre de la loi de création de l'Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographiques. Créé sous l'impulsion de Fidel Castro, il a contribué à la grandeur et à l'originalité du cinéma militant, dans les années 1960, mais a aussi été traversé par des crises économiques et des cas de censure de films n'entrant pas dans le macro-projet national, voire considérés comme mettant en danger la Révolution. De grands réalisateurs, Daniel Díaz Torres, Juan Carlos Tabío, Enrique Colina, mais surtout Tomás Gutiérrez Alea ont fait d'un humour déstabilisateur leur allié le plus précieux pour dépeindre l'identité de leur peuple et signaler les travers du système socialiste[3]. Les modes de production ont changé à partir des années 1990 où un cinéma indépendant émerge qui, tout en assimilant l'héritage des cinéastes historiques, fait preuve d'une insolence plus marquée, à l'image des courts métrages *Utopía* (2004) d'Arturo Infante et *La singular historia de Juan sin Nada* (2016) de Ricardo Figueredo ou du long métrage *Juan de los muertos* (2011) d'Alejandro Brugués.

Nous nous intéressons ici à l'œuvre d'un artiste indépendant prolifique, l'un des représentants principaux du « *cine sumergido* »[4], Eduardo Del Llano. Cubain né à Moscou en 1962, il vit et travaille à La Havane. Nous signalons un véritable décalage entre l'ampleur de sa production et sa faible présence dans les histoires des nombreuses pratiques artistiques auxquelles il se consacre. Scénariste de certains des longs métrages les plus connus du cinéma cubain[5], auteur de nouvelles et romans primés, réalisateur, acteur, metteur en scène, il dévoile aussi ses talents d'humoriste lors de *Peñas* culturelles. Il est co-scénariste de l'une des fictions les plus polémiques du XXIe siècle à Cuba, *Alicia en el pueblo de Maravillas*. Sa sortie a coïncidé avec le début de la « Période Spéciale en temps de Paix » et son humour grinçant a été peu apprécié par les instances dirigeantes. Le film, retiré des salles au bout de quatre jours d'exploitation sous haute surveillance, n'a depuis jamais été officiellement réhabilité. Del Llano réalisateur a touché à tous les genres et formats à travers 23

[3] Nous pouvons citer *Las doce sillas* (1962) ou bien *Los sobrevivientes* (1979).
[4] Le critique Juan Antonio García Borrero utilise ce terme « cinéma submergé » depuis le début des années 2000 pour désigner les œuvres invisibilisées pour différentes raisons.
[5] Il a collaboré avec Fernando Pérez pour *La Vida es silbar* (1998) et *Madrigal* (2006) ou encore avec Daniel Díaz Torres Sur *Alicia…* (1991) et *La película de Ana* (2012).

longs, moyens et courts métrages de fiction ou documentaires. Le corpus que nous évoquons ici est tiré d'une série de quinze courts métrages[6] tournés durant quinze ans autour d'un même personnage, Nicanor O'Donnell, né en amont des films, au sein du projet artistique Nos-y-otros, que l'auteur avait co-fondé (1982-1997). La saga a débuté en 2004 avec la sortie du premier épisode des aventures cinématographiques de ce Monsieur-tout-le-monde havanais, doté d'un nom gréco-irlandais « possible mais hautement improbable »[7]. Après diverses tentatives de fin avortées, Del Llano a mis un terme en 2019 aux aventures de Nicanor avec un 15e et dernier opus[8] dont la « sortie mondiale » a été annoncée sur les réseaux sociaux. Dans ce post sont condensés certains éléments qui définissent le style du cinéaste, ses clins d'œil appuyés au quotidien des Cubains ainsi que l'humour naissant de la combinaison entre bon sens et absurdité :

> *El estreno mundial del nuevo corto de Nicanor, el número 15 y último de la serie, será el lunes 24 de junio a las 7:00 pm en el multicine Infanta. También se estrenará el making of y estarán presentes los actores y el equipo técnico. La entrada es libre. Por favor, sean puntuales: uno llega a los diez minutos de comenzado un largometraje y apenas se queda sin los créditos iniciales, pero en un cortometraje se pierde la mitad de la historia. Subastaremos un muslo de pollo entre los asistentes*[9].

Si la définition du *choteo* contient la négation ou le contournement de ce qui est sérieux, alors l'humour d'Eduardo Del Llano, ne relève pas de ce phénomène. Au

[6] La liste complète figure dans la filmographie finale. Tous sont produits de façon indépendante par la maison de production du cinéaste *Sex Machines productions* et *Cooperativas producciones*. N'étant pas commercialisés, ils sont en accès libre sur Internet, en particulier sur sa page personnelle : Eduardo DEL LLANO, Sitio oficial, consulté le 22/08/2019, https://eduardodelllano.wordpress.com/

[7] Lors d'un entretien mené auprès du cinéaste par l'auteur en août 2019, il a ainsi qualifié le nom du héros. Il devait être passe-partout pour qu'aucun compatriote ne vienne se plaindre d'entendre son nom prononcé.

[8] À la fin du générique, deux cartons promettent « *That's all folks* » puis « *I mean it* ».

[9] « La sortie mondiale du nouveau court métrage de Nicanor, 15e et dernier de la série, aura lieu le lundi 24 juin, 19h, au cinéma Infanta. Nous présenterons également le making of, en présence des acteurs et de l'équipe. L'entrée est gratuite. S'il vous plaît, soyez ponctuels : quand on arrive dix minutes après le début d'un long métrage, on rate juste le générique, mais quand c'est un court, on rate la moitié de l'histoire. Un tirage au sort sera organisé. Le gros lot : une cuisse de poulet. » Source : *Facebook*, 11 juin 2019, consulté le 2/10/2019.

contraire, investi d'une mission de sincérité, il prend les réalités à bras-le-corps et confronte directement son personnage à des situations aberrantes ponctuelles.

Fonctionnement d'un épisode et déclencheur de l'humour

Le premier épisode, *Monte Rouge*, pose les bases de fonctionnement narratif de la quasi-intégralité des quatorze autres. Le nombre de personnages est chaque fois réduit, ne dépassant jamais dix ; Nicanor O'Donnell et Rodríguez sont toujours présents, à minima. Parfois amis, parfois antagonistes, ils sont interprétés par deux acteurs très connus à Cuba, respectivement Luis Alberto García et Néstor Jiménez. Del Llano apparaît souvent en tant que personnage, aux côtés de ses créatures fictionnelles. Le réalisateur respecte une unité de temps et d'espace et le tournage à huis clos est privilégié, ce dernier favorisant la confrontation des avis. Le temps de l'histoire est un présent indéfini, contemporain de la narration, sauf pour *Épica* et *Aché* qui se déroulent dans les années 70 et le dernier, *Dos Veteranos*, qui dépeint un futur post-communiste. Chaque épisode 20 minutes environ débute par une interrogation simple, un présupposé farfelu ou un défi posé au personnage qui déclenchent les péripéties et le conduisent à chaque fois à interroger la société révolutionnaire. Dans *Monte Rouge*, Nicanor bandana couvrant ses cheveux, bouc, boucles d'oreilles est seul chez lui et s'apprête à déguster un café de la marque éponyme. Deux agents de la Sécurité d'État, Rodríguez et Segura, frappent à la porte et lui expliquent ouvertement qu'ils viennent poser des micros car il est de notoriété publique qu'il critique le gouvernement. Les fonctionnaires, soucieux d'accomplir au mieux leur travail mais annulant le caractère secret de leurs pratiques, lui demandent de l'aide pour installer le dispositif de surveillance et lui imposent le lieu où il devra dorénavant émettre ses avis négatifs. L'ironie des situations est le fondement de la série. Le réalisateur multiplie le *nonsense*, le climax est atteint lorsque Nicanor est érigé en employé modèle de la critique :

> - *¿Por qué yo ?*
> - *Porque es el más creativo. Nicanor, la mayoría de la gente que piensa como Ud. se limitan a criticar las mesas redondas, los apagones, el* Granma*, a preguntarse «¿Hasta cuándo es esto ?» En cambio, Ud. ha*

> *hecho análisis realmente sagaces de nuestra política migratoria, en realidad nos ha ayudado mucho. […] También, si hay que decirlo todo, su casa nos quedaba más cerca, teníamos que venir a pie*[10].

Enfin, dans une entreprise de simplification des profils des citoyens, les agents veulent réduire Nicanor à un pur dissident en effaçant toute nuance chez lui :

> *Mira Nicanor, a veces tienes tendencia a ser indulgente con el gobierno. El otro día […], empleaste quince minutos a explicarle a ese trovador amigo tuyo por qué a pesar de todo prefieres vivir aquí. Las cosas buenas del sistema no nos interesan. Por favor, concéntrate en lo tuyo*[11].

Les dialogues sont savoureux et les strates de ridicule s'accumulent durant les quinze minutes que durent le court métrage et la visite des agents. Ces derniers sont eux-mêmes soumis à la pénurie et signalent à Nicanor qu'ils n'ont que deux micros et qu'il peut se considérer comme un privilégié de l'écoute. Comble de l'absurde, Nicanor se plaint des agents qui, selon lui, portent atteinte au droit de critiquer dans n'importe quelle pièce. Le micro étant installé dans l'étroite salle de bains, le bon élève craint de ne pouvoir y attirer ses invités. Pour remédier à ces potentielles réticences, les agents proposent alors de lui procurer illégalement un minibar d'hôtel. « Utiliser les toilettes » deviendra alors synonyme de « critiquer le gouvernement ». Le trio permet au réalisateur d'aborder toutes les facettes du choc entre les citoyens et l'État obsédé par la surveillance : corruption, amoralité, zèle, contradictions. Juste avant le départ des fonctionnaires, Segura, dévoilant sa sympathie pour l'homme qu'il vient de placer sur écoute, lui propose de braver l'interdit en lui fournissant une antenne parabolique. La double morale généralisée est raillée, de même que l'intrusion permanente des autorités, au mépris de l'intimité

[10] « - Pourquoi moi ?
- Parce que vous êtes le plus créatif. Nicanor, la majorité des gens qui pensent comme vous s'en tiennent à une critique des tables rondes télévisées, des coupures de courant, du journal *Granma*, ils se demandent juste "ça va durer encore longtemps tout ça ?". Vous, en revanche, vous avez livré des analyses très perspicaces sur notre politique migratoire. Vous nous avez vraiment aidés. […] Et pour être tout à fait honnêtes, votre maison était la plus proche et on devait venir à pied. »

[11] « Par contre, tu as parfois tendance à te montrer indulgent envers le gouvernement. L'autre jour […], tu as expliqué pendant un quart d'heure à ton ami musicien pourquoi, malgré tout, tu préférais rester vivre ici. Les aspects positifs du système ne nous intéressent pas. Sois gentil, concentre-toi sur ce que tu fais le mieux. »

des individus. Le générique du début propose des animations simples fins traits blancs sur fond noir qui introduisent cette idée. Les noms des acteurs et techniciens apparaissent derrière un loquet, un judas, des persiennes, une serrure, une porte, des rideaux. La liberté de ton est affirmée, cette entreprise de dévoilement requiert un certain courage. Del Llano clôt d'ailleurs son générique de fin, après les remerciements, par les mots suivants : « *Desagradecimientos. A los que no se atrevieron*[12] ». Une communauté d'artistes le soutient, la majorité des acteurs les plus populaires de Cuba ont participé à un épisode au moins[13], de nombreux musiciens célèbres ont revisité le thème *Balada de Nicanor*, dans des genres divers, comme pour appuyer cette sensation d'un inventaire des réalités. À travers les thèmes abordés, Eduardo Del Llano ne tend pas vers l'exhaustivité, tant les réalités déconcertantes sont légion ; il tente de mettre l'accent sur un certain nombre d'aberrations et de spécificités idiosyncrasiques[14]. Nicanor, le cobaye qu'il soumet à ces épreuves, est un candide, sensible et de bonne foi qui affronte les dérives du quotidien cubain et devient le révélateur des dysfonctionnements inhérents à toute société. Le télescopage entre des citoyens intrinsèquement bons et des bureaucrates bornés ou ambitieux était déjà le sujet de *La mort d'un bureaucrate* (1966) puis de *Guantanamera* (1995) de Tomás Gutiérrez Alea. Laura-Zoë Humphreys consacre un chapitre de son ouvrage aux « comédies de la bureaucratie ». Elle décrit ainsi le rôle de bouc émissaire du bureaucrate :

> *Bureaucracy thus provided the perfect enemy for both the spirited new man dedicated to combating the reification of the Revolution and for a state whose claim to legitimacy rested on its energetic bond with the people, neatly providing an outlet for social dissatisfaction while preserving faith in top political leaders*[15].

[12] « Non-remerciements. À tous ceux qui n'ont pas osé. »
[13] Citons les acteurs de *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea, 1993) Jorge Perugorría (*Brainstorm*), Vladimir Cruz (*Intermezzo*) et Mirta Ibarra (*Homo Sapiens*) ou encore Laura de la Uz (*Homo Sapiens*, *Aché*).
[14] Ses nouvelles complètent le tableau.
[15] « La bureaucratie se présentait donc comme l'ennemi parfait, à la fois pour le fougueux homme nouveau se consacrant au combat contre la réification de la Révolution et pour l'état dont la recherche de légitimité reposait sur son fort lien avec le peuple. Le bureaucrate fournissait un exutoire à l'insatisfaction sociale tout en préservant la foi en ses dirigeants. », Laura-Zoë HUMPHREYS, *Fidel between the lines. Paranoia and Ambivalence in Late Socialist Cuba Cinema*, Croydon, Duke University Press, 2019, p. 101.

Au-delà de la bureaucratie, l'absurde s'immisce dans diverses situations. Évora aborde le rapport entre l'humour et l'absurde, en évoquant le dernier film du cinéaste :

> *En* Guantanamera *lo cómico deja de ser un estilo, pues ya la propia realidad es cómica. El humor, elemento formal por excelencia, pasa a ser un elemento conceptual: lo asombroso es ordinario; la deformación se ha insertado en la realidad al punto de formar parte de ella; el virus es crónico. […] Para la sociedad cubana de hoy no hay mejor denominación que la de* absurdocracia[16].

C'est bien d'un travail similaire d'observation de la réalité qu'il s'agit chez Del Llano, dans une société où le virus a continué de se propager. C'est Nicanor qui se heurte à une « absurdocratie » qui a gagné les systèmes scolaire, médiatique, économique et politique.

Nicanor, "el héroe que no es"

L'élaboration de ce personnage est décisive. O'Donnell est plutôt un observateur lucide, naïf ou désabusé, animé d'une bonne volonté à la Monsieur Hulot[17] qui frise l'impertinence ; il ne cherche jamais délibérément à être drôle. Le réalisateur, tout en gardant le même acteur pour l'incarner, a tenu à ce qu'il n'ait jamais la même apparence cheveux longs, courts, tressés, noués, plaqués, débardeur, chemise… ni la même situation socio-professionnelle.



Nicanor - Luis Alberto García du premier au dernier épisode

[16] « Dans *Guantanamera* le comique n'est plus un style puisque la réalité elle-même est comique. L'humour, élément formel par excellence, devient un élément conceptuel : l'étonnant devient ordinaire ; la déformation a pénétré la réalité au point de faire partie d'elle ; le virus est chronique. […] Pour la société cubaine actuelle il n'existe pas de meilleur qualificatif que celui d'*absurdocratie*. » José Antonio ÉVORA, *Tomás Gutiérrez Alea*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1996, p. 196-197.
[17] Le journaliste biographe, Jean-Philippe GUÉRAND, intitule d'ailleurs l'un de ses chapitres « Tous les Français moyens s'appellent Hulot », dans *Jacques Tati*, Paris, Gallimard, 2007.

Pour favoriser l'identification du spectateur, Nicanor tantôt marié tantôt célibataire, exerce à chaque épisode un métier différent. Il est tour à tour chauffeur à l'ICAIC, fonctionnaire, journaliste, chauffeur de taxi, professeur, ouvrier, plombier, plasticien, cinéaste. Il se présente souvent comme militant ou ex-militant communiste mais toujours de gauche et du côté du peuple. Le critique Víctor Fowler évoque une stratégie de la « soustraction » pour justifier cette dimension métonymique : « […] *la construcción del personaje Nicanor tiene su fundamento en la sustracción; de hecho, no hay en él característica o virtud alguna que lo distinga del resto de sus conciudadanos, sino que es exactamente su condición de individuo promedio lo que hace que lo elijan para representar a la isla* »[18].

À ses côtés, intervient à chaque épisode Rodríguez dont l'importance dans la narration est variable. Il peut être opposant ou adjuvant, voire passer d'un rôle à l'autre dans un même épisode (*Photoshop*, *Pravda*). L'humour est accentué par le stoïcisme du jeu des acteurs.




Rodríguez Néstor Jiménez du premier au dernier épisode

Le générique, inchangé durant quinze ans[19], décrit ainsi le personnage :

Nicanor, qué buena gente,
Algo se traspapeló en la burocracia universal

[18] « La base-même de la construction du personnage de Nicanor est la soustraction ; de fait, il n'y a en lui ni caractéristique ni vertu particulière qui le distinguerait du reste de ses concitoyens, c'est au contraire précisément sa condition d'individu moyen qui fait qu'il est choisi pour représenter l'île. » Fragment du texte de Víctor FOWLER, « Nicanor en sus quince (y los de Eduardo) » envoyé au cinéaste et publié sur *Facebook* le 27 juin 2019, consulté le 13/02/2020.

[19] Ballade composée par Frank Delgado (2005), consulté le 22 aout 2019, https://www.youtube.com/watch?v=sSEo4qyK4Hk. Diverses adaptations tango, reggae, *ranchera*, bossa nova, etc. ont été enregistrées en conservant les paroles. Seule exception : la version du groupe de rap très controversé Los Aldeanos pour l'épisode 9. Pour chaque générique de fin, une chanson originale a été enregistrée par un membre important de la scène musicale cubaine.

y quedaste pendiente.
Con su blanca palidez,
A veces le ocurren cosas venturosas
Diseñadas para el héroe que no es.

Alto ahí, Nicanor, no te vuelvas suspicaz,
Duérmete en el sopor, de que eres incapaz.
Alto ahí, por favor.
Cada uno de nosotros lleva dentro a un Nicanor.

Nicanor el hombrecillo,
Que la anomalía se acabe y la mediocridad lo arrope
Es mucho más sencillo.
Nicanor, el hombre gris,
Si el destino no lo reta
Y no lo saca de su ostra
Casi es un hombre feliz[20].

Le refrain résume le fantasme des autorités, à savoir une société civile qui ne fasse pas de vagues. À l'encontre d'une orthodoxie révolutionnaire qui revendique le caractère exceptionnel de figures héroïques affichées comme irréprochables, Nicanor

[20] Nicanor, t'es un bon gars,
Y'a un truc bloqué dans la bureaucratie universelle,
Et tu attends toujours.
Nicanor, tout pâlichon,
Parfois il lui arrive des choses, des aventures
Imaginées pour le héros qu'il n'est pas.

Ça suffit, Nicanor, ne te pose pas de questions,
Continue de somnoler, persuadé d'être un incapable.
Ça suffit, s'il te plaît.
Chacun de nous porte en lui un Nicanor.

Nicanor, petit bonhomme,
Pourvu que tu puisses retomber dans ta petite médiocrité,
Ce sera bien plus simple.
Nicanor, si transparent,
Si le destin ne le provoque et ne le sort pas de sa bulle,
C'est déjà un homme heureux.

n'est qu'un être humain perfectible, incapable d'accepter le discours officiel dans son intégralité.

Rire avec Nicanor contre Goliath

Tous les épisodes de la série comportent des traits d'humour mais nous allons nous concentrer sur cinq d'entre eux, relevant de la comédie et pour lesquels la situation socio-politique est le déclencheur direct de différents types d'humour[21].

Photosho*p, le commerce des héros nationaux*

Le titre de ce court métrage, nom d'un logiciel destiné au traitement et à la modification des images, fait écho à la demande exprimée par la maîtresse d'école de la fille de Nicanor de trouver, pour une activité patriotique qui réunira des sommités, des portraits de trois héros nationaux indéboulonnables : Mariana Grajales, Antonio Maceo et José Martí. C'est là le premier signe d'un décalage entre la modernité et le culte immuable des héros de l'indépendance et de la Révolution. Dans un premier temps, le père trouve une image de l'Indien Hatuey et tente de convaincre sa femme de l'équivalence des héros entre eux en lançant un blasphématoire « *La intención es lo que vale* »[22]. La démythification se poursuit lorsque Nicanor continue sa quête, assis sur les toilettes, consultant les pages de journaux découpées en guise de papier hygiénique. Il traite familièrement les héros du panthéon national. Plus tard, face à un libraire qui ne veut pas lui vendre de livre d'histoire en pleine nuit, Nicanor se lamente : « ¿*Dónde se meten los héroes cuando uno más los necesita, verdad* ? »[23]. Le libraire grabataire mentionne des autocollants qu'on trouvait dans des boîtes de cigarettes, mais il est néanmoins pris d'un doute, étaient-ce des héros historiques ou des joueurs de base-ball ? Il conclut d'un laconique : « *En fin, eran glorias de Cuba* »[24].

[21] Nous aurions pu ajouter l'avant-dernier épisode, *Rállame la zanahoria* (*Râpe ma carotte*) sur l'indigence de l'art et de l'artiste. Or, la drôlerie y est concentrée dans le personnage de Rodríguez-*Papi la Amígdola* (*sic*) un sot qui a fait fortune dans le reggaeton. Nicanor, cinéaste indépendant sans le sou, contraint de cambrioler le « musicien », est en revanche fort grave. Sorte d'alter ego de Del Llano, il exprime sa préoccupation sur l'état de la production artistique à Cuba, la hiérarchisation des arts et sans doute aussi les goûts du public.

[22] « C'est l'intention qui compte ! »

[23] « Mais où sont fourrés les héros quand on a le plus besoin d'eux ? »

[24] « Bref, c'étaient des gloires cubaines. »

Mme O'Donnell, désespérée de ne pouvoir fournir à sa fille des images de qualité et soucieuse que cette dernière ne soit pas épinglée, oblige son mari bredouille à se rendre chez Rodríguez, un revendeur connu pour sa capacité à résoudre, moyennant finance, des problèmes divers et variés. « *Resuélvelo todo* »[25] , est d'ailleurs le nom du médiocre clown dont il revêt le costume pour des anniversaires en vue d'arrondir ses fins de mois. Le système cubain n'en est pas à un paradoxe près : pour être un bon patriote, il faut parfois recourir au marché noir. Nicanor est contraint à l'illégalité, et ce marché parallèle est impitoyable. En dépit de la légendaire entraide du peuple cubain, Rodríguez, cynique et opportuniste, va monnayer chèrement les précieuses images. Il fait payer deux héros en pesos cubains et le troisième, Martí, en dollars, arguant que « *Hay que establecer cierta jerarquía. Estamos hablando del héroe nacional, ¿no?* »[26] . Nicanor demande une ristourne sur Martí, à un Rodríguez inflexible. Parmi les nombreux signes que Del Llano dissémine dans ses films, les motifs des vêtements sont lourds de sens. Ici, ce personnage si peu exemplaire, porte un tee-shirt vert à l'effigie du Che. La marchandisation multiple de tous les héros est dénoncée avec force, mais cela va de pair avec un humour irrévérencieux, celui qui consiste à rire autour de ce qu'habituellement on révère de façon plus ou moins spontanée.

Intermezzo *ou l'expression libre de l'opinion*

Le fonctionnement d'*Intermezzo* est tout entier consacré à une réflexion politique frontale autour de l'idée de démocratie et de la possibilité de donner librement son avis et de s'inscrire en faux lorsque l'on n'est pas d'accord. Nicanor passe la réalité au filtre de son bon sens et, tout naturellement, lors d'une réunion syndicale tradition récurrente et très codifiée à Cuba , s'opposant au consensus fortement attendu par les organisateurs, il est seul à lever la main pour exprimer son désaccord. La première réaction du spectateur familier de l'exercice démocratique est de minimiser le geste, considérant qu'il est inutile de travestir son opinion. Mais à Cuba, s'opposer peut sembler inconvenant et l'humour naît de la formation d'un groupe de

[25] « Monsieur Solutions »
[26] « Il faut bien établir une certaine hiérarchie. On parle du héros national là ! »

supporters trop lâches pour s'exprimer, qui vont d'abord encercler Nicanor pour lui demander d'expliquer son acte avant de lui avouer leur franche admiration. Celui qui exerce un simple droit constitutionnel se retrouve élevé au rang d'être exceptionnel auquel on demande des autographes et auprès de qui l'on s'immortalise. Le réalisateur creuse le sillon du cynisme lorsque justement, à l'occasion d'une photo de groupe, les participants forcent leur sourire en remplaçant le traditionnel « *Cheese !* » par un ironique « *U-na-ni-mi-dad* ». Nicanor, au centre de l'attention symboliquement et physiquement, porte un tee-shirt à l'effigie de John Lennon affublé du béret étoilé du Che. Lennon est une figure importante à Cuba, le militant utopiste par excellence, son alliance avec le Che est polysémique et osée. Le politique s'insinue dans chaque dialogue et chaque action. Au moment de prendre sa photo souvenir, la jeune femme éblouie par la star du moment lui demande où il souhaite se placer :

- *Admiradora: Dígame, ¿ qué prefiere, la izquierda o la derecha ?*
- *Nicanor: El centro.*
- *Admiradora: Ahhhh…*[27]

Un subtil double sens est entretenu. La femme propose une mise en scène : « *Levante la mano como si estuviera votando en contra* ». Nicanor, gêné par la pose et toujours obsédé par la sincérité, lui répond simplement « *Mi amor, eso no se va a ver muy natural, que digamos* ». Elle rétorque : « *Es que no lo fue*[28] ». Face au sérieux du votant isolé, l'enthousiasme ingénu des personnages secondaires maintient la légèreté du ton. L'efficacité du propos est renforcée par les différentes formes de comique qui se mêlent : langage, caractère, mœurs, scatologie. Le lieu dans lequel se déroule ce huis clos ajoute à la dissonance. C'est dans les toilettes, lors d'une courte pause que Nicanor est pris en otage. Le scatologique s'invite lorsque l'admiratrice se glisse du

[27] « - Dites-moi, vous préférez vous mettre où, à droite, à gauche ?
- Au centre.
- Ahhhh… »

[28] « - Levez la main comme si vous votiez contre.
- Ça ne va pas être très naturel, non ?
- Ça l'était pas vraiment de toute façon. »

côté réservé aux hommes ou lorsque les personnages gravitant autour de lui empêchent Nicanor d'assouvir ses besoins en le scrutant et en l'accaparant.

Malgré l'humour, la conclusion du film est bien amère puisque le vote démocratique est présenté comme une pratique incongrue à Cuba. Rodríguez s'évanouit lorsque Nicanor affirme que dans toute élection normale, il devrait y avoir au moins un tiers d'opposition. L'*intermezzo*, l'entracte, est un terme traditionnellement utilisé pour un concert ou une représentation théâtrale. C'est ici le libre arbitre et l'expression de l'opinion qui sont réduits à une mascarade.

Brainstorm*, radiographie de la presse et construction de l'opinion publique*

Dans ce nouveau huis clos, le spectateur est plongé dans une réunion professionnelle qui réunit six personnages travaillant dans un organe de presse national (*Granma* ou *Juventud rebelde*, toutefois jamais cités). La caméra tourne autour de la table et distribue la parole en cadrant tour à tour l'un ou l'autre des protagonistes afin que chaque voix discordante soit entendue. Sous le contrôle du directeur de la publication, qui attend un appel téléphonique émanant de leur hiérarchie, les journalistes en charge de chacune des rubriques discutent de l'opportunité de mettre en une l'un ou l'autre des scoops qui entrent en concurrence. Un Cubain a remporté le record mondial de saut en hauteur, une météorite s'est écrasée sur le stade faisant 93 morts, un pylône est tombé sur un dépôt de produits chimiques et a tué huit travailleurs tandis qu'un neuvième était sauvé par un citoyen héroïque et qu'une catastrophe écologique était déclarée dans le pays. Ne sachant quel exploit ou quel drame privilégier, les journalistes s'opposent, hiérarchisent les morts de façon indécente et le conseil de direction tourne à l'affrontement personnel. Les participants sont tiraillés entre leurs sujets de prédilection (sport, culture, national, international), le sensationnalisme et les consignes officielles. Le chef Rojas (vêtu d'une redondante chemise rouge) veille au grain de ce qu'il appelle la « presse libre révolutionnaire » dont les grandes tendances sont raillées. Les journaux sont friands d'histoires de héros, notamment sportifs, mais ils sont néanmoins méfiants par rapport à toute nouvelle qui pourrait venir ternir l'image de la Révolution (surtout auprès des médias étrangers). L'autre point d'achoppement est

celui de la responsabilité de l'ennemi, les États-Unis, présentés comme prompts à donner de Cuba une image négative voire comme responsables directs de toute attaque : l'embargo, les attentats, les conspirations, l'ingérence, une invasion extra-terrestre, chaque problème est à tort ou à raison imputé au voisin du Nord. Nicanor, attaché à la vraisemblance, rétorque à Bolaños : « *¡ Coño, deja que el enemigo descanse un ratico, hermano !* »[29]. L'une des discussions tourne autour du héros anonyme qui a sauvé un travailleur. Plébiscité par Nicanor pour figurer en une, il est disqualifié par d'autres en raison d'une particularité physique, son nanisme. Ainsi, la noblesse de son acte est mise en balance face à cette caractéristique. Rojas l'exprime ainsi : « *¿Esa es la imagen que queremos dar de nuestro pueblo ? ¿Enanos altruistas metidos en candela* ? »[30]. La nation a besoin de héros parfaits, comme le sportif qui finit par être comparé aux héros de l'indépendance. Nicanor critique le manque de lucidité, la désinformation et la manipulation du lecteur :

> *- Nicanor : ¿Explícame entonces qué carajo es el periodismo ?*
>
> *- Ana : Nuestro periodismo compañeros, tiene que ser optimista.*
>
> *- N. : Claro, claro, claro. Por eso la gente no quiere vivir en el país que conocemos sino en el que le mostramos nosotros*[31].

Enfin, cette réunion surréaliste aboutit à un retournement grotesque qui met en lumière une tendance forte : le patriotisme exacerbé qui pousse à exalter la cubanité de chaque personnage ou objet. Ici, la météorite qui a causé tant de morts devient pour Bolaños « *Nuestro meteorito, un meteorito cu-ba-no, meteorito que no se lo inventó nadie. Meteorito que además no nos vamos a dejar arrebatar, así como así, que tú vienes y te lo llevas* »[32].

---

[29] « Allez, mon gars, fous-lui un peu la paix à l'ennemi. » Dans le dernier opus, *Dos Veteranos*, Rodríguez tranche avec rage : « *El enemigo, el enemigo, es que el enemigo no era enemigo nada. Es un invento de Ustedes. […] Los comunistas*. » (« L'ennemi, il existe même pas ton ennemi. C'est vous, les communistes qui l'avez inventé. »)

[30] « C'est ça l'image qu'on veut donner de notre peuple ? Des nains altruistes qui flambent ? »

[31] « - Explique-moi alors ce qu'est ce foutu journalisme selon toi !
- Notre journalisme, camarades, se doit d'être optimiste !
- Eh voilà, bien sûr ! C'est pour ça qu'après les gens veulent vivre dans le pays qu'on leur montre et pas celui qu'on connaît. »

[32] « C'est notre météorite. Une météorite cu-baine, personne d'autre ne l'a inventée ! Une météorite qu'on va pas nous enlever comme ça. Personne ne va venir nous la prendre ! »

Outre la satire de la presse nationale et internationale, le court métrage fonctionne de manière métonymique, chacun des personnages représentant un profil de la société cubaine. On retrouve l'orthodoxe attaché au collectif, le défenseur de la démocratie, l'opportuniste, etc. Au moment où les journalistes commencent à se réconcilier en pariant avec passion de l'argent activité illégale sur la une à venir, le final cataclysmique les extermine avant qu'ils ne soient départagés. Le miroir que Del Llano tend aux spectateurs leur donne de multiples raisons de rire de réalités instaurées sur le long terme comme l'idéalisation de la situation nationale, les problèmes étant toujours l'apanage des autres nations. Les éléments de langage stéréotypés deviennent des *running gags* provoquant un rire amer qui dénonce l'infantilisation des citoyens par les autorités.

Dominó *ou la géopolitique de la rue*

Les quatre personnages ne bougent jamais de la table de jeu autour de laquelle ils sont assis. Face à la nouvelle d'une proposition d'achat de leur île, qu'elle soit véridique ou qu'il s'agisse de *fake news*, ils expriment leurs interrogations, ce qui donne une occasion à Del Llano de parfaire encore le travail des dialogues. Les profils des quatre joueurs sont déterminants pour provoquer le rire. Rodríguez « la Science », porteur de la nouvelle, a eu accès à Internet et se positionne en détenteur de la connaissance par le biais d'une attitude professorale surdimensionnée. Nicanor, militant caractérisé par son calme, est celui qui se charge de souligner l'incongruité de la situation et en décline les différentes conséquences. *Pepe el víctima*, le simple d'esprit, porte le tee-shirt largement distribué lors de la campagne de sauvetage du « *niño* Elián[33] ». *Sangremono* enfin incarne le Cubain gouailleur, sanguin. Tous quatre sont issus d'un milieu populaire, ils ne sont pas forcément identifiés par le spectateur comme capables d'une réflexion profonde. Mais leurs propos surprennent et ce décalage entre l'attente liée au sociotype du personnage et son discours est un classique déclencheur d'humour. Ici, c'est aussi le prétexte à l'énonciation de vérités essentielles. Suivant un rythme savamment entretenu, le réalisateur ne laisse

[33] En 1999, Elián est un *balsero* de 6 ans dont la mère meurt durant la traversée. Clinton et Castro vont livrer durant des mois un combat médiatico-politique pour respectivement le garder et le récupérer.

cependant jamais le débat s'installer en profondeur. La fièvre du jeu interrompt opportunément les discussions pour maintenir une apparente légèreté.

Cette offre d'achat, inadmissible dans un premier temps, les amène à reconsidérer tout leur système à travers des questionnements en cascade, dans un langage oscillant entre précision, familiarité et vulgarité. Sur l'économie capitaliste : existe-t-il des gens assez riches pour acheter un pays ? Question saugrenue à l'aune des salaires cubains. Sur le concept de nation : un pays se compose-t-il de son espace géographique ou aussi de ses habitants ? Sur la religion : si un cheikh musulman rachète Cuba, sera-t-il obligatoire de se convertir à l'islam ? Sur la répartition équitable des richesses et sur l'exil : si l'argent était reversé aux Cubains, comment le partage devrait-il être effectué ? Les exilés seraient-ils alors considérés comme cubains ? *Dominó* propose une synthèse de thématiques pour certaines sensibles telles la liberté de la presse, l'accès à Internet, le fossé entre les puissants et le peuple, la crise économique, la valeur de la vie d'un individu, la dialectique individu-collectif, l'identité, l'embargo états-unien, les complots supposés de la CIA, etc. Nicanor, surnommé « *El Profe* » se charge d'organiser la discussion et de contrecarrer les arguments, parfois avec véhémence. S'adressant à *Pepe el víctima* qui exclut les exilés du concept de nation, il lui lance « *Tú le escribes los discursos a Trump ? Eres el sobrino de Hitler o qué*[34] ? » L'intérêt du court métrage réside dans l'équilibre entre thèmes polémiques abordés et absence de pathos. Tandis que les hommes échangent sur un possible rôle des États-Unis dans cet achat de l'île, la femme de Pepe essaie d'endormir leur enfant — noir alors que le père est blanc — en lui chantant un air qui semble peu approprié, le reggaeton à la mode, *Hasta que se seque el Malecón*. La dédramatisation constante n'annule pas la réflexion mais maintient la tonalité de comédie, hormis lors du poignant monologue final de Nicanor, véritable plaidoyer pour sa terre, son patrimoine et sa mémoire cubaine

[34] « C'est toi qui écris les discours de Trump ? T'es le neveu d'Hitler ou quoi ? »

Engagement et portée du rire

Del Llano manie un humour très référentiel mais universellement compréhensible qui repose sur l'ironie, le sarcasme, le cynisme, l'humour potache. Tout spectateur étranger est à même de comprendre les aspirations de Nicanor. Dans les films étudiés, celui-ci signale les déviances d'un système lorsqu'elles portent préjudice, agit en bon père de famille, exprime son avis en réunion, informe ses compatriotes, s'insurge contre la vente de sa terre, prétend vivre de son métier. Le canevas tissé entre mise en lumière frontale des travers persistants de la société et plaisanterie, enrobe la critique sans l'édulcorer. Par le biais de joutes verbales, il s'agit de se moquer de ce qui occasionne chez les Cubains des sentiments oscillant entre gêne, inconformité et asphyxie. Cette façon de tourner en ridicule les situations, de montrer une réalité qui en elle-même relève du *nonsense*, est appréciée du public. Qu'ils soient vus en salle ou plus sûrement sur un écran d'ordinateur, les films d'Eduardo Del Llano participent d'un mouvement cathartique lié à un message clair que le rire accompagne sans l'adoucir. La série de quinze épisodes revendique la remise en question d'un système peu enclin à discuter démocratiquement ses décisions. Elle propose un rire de résistance au sein même de la Révolution, motivé par ses failles. Nicanor, le David-individu opposé au Goliath-État, incarne cette position sans même en avoir conscience. Le personnage ne semble mû que par sa conviction profonde, la défense de ses intérêts et la bonne foi. Eduardo Del Llano se tient aux côtés de son personnage littéraire et filmique presque dans chaque épisode, prenant son parti à plusieurs reprises. Le point d'orgue étant le dernier épisode où O'Donnell en prédicateur du communisme et Del Llano en SDF sont les deux seuls à voter pour le communisme comme meilleur système théorique. Si l'auteur affirme sans hésiter dans de nombreuses interviews sa sensibilité de gauche, il n'y adhère jamais de façon inconditionnelle. Il n'appelle pas à la constitution d'une communauté alternative ni à la dissidence mais aspire plutôt à resserrer les liens entre tous les citoyens, utilisant pour cela le rire, que le spectateur cubain affectionne.

Engagé dans la société civile, il parsème ses récits d'allusions à des polémiques concernant notamment le monde de la culture. Des personnages portent dans *Aché*

des tee-shirts au motif d'œuf sur le plat, référence directe au film *Alicia*… Il fait allusion au cinéaste metteur en scène exilé, Juan Carlos Cremata et à son adaptation censurée d'Ionesco. Lola Amores qui apparaît brièvement dans *Dominó* est connue pour son rôle dans le long métrage de fiction de Carlos Lechuga, également censuré, *Santa y Andrés* (2016). La référence est sans équivoque puisque le personnage du court métrage se nomme Santa. *Rállame la zanahoria* fait référence à la Loi du cinéma, activement réclamée par le monde du cinéma cubain. À l'instar d'un Gutiérrez Alea, mais avec les armes de son siècle, le cinéaste s'oppose non pas à l'idéologie mais à des réalités concrètes de la Révolution comme ses cerbères, ses bureaucrates, les entêtements orthodoxes, les restrictions de la liberté individuelle.

Le problème de la diffusion à Cuba reste sensible, tant pour des raisons matérielles qu'officielles. En soi, le métrage des aventures de Nicanor est peu commun dans le réseau de distribution classique. Les films de Del Llano bénéficient parfois d'une diffusion unique en salle, l'institution ne les interdit pas mais ne les promeut pas non plus. Ils sont souvent diffusés massivement à travers le *Paquete*, un système d'achat hebdomadaire de contenus multimédias sur clé USB et le public les accueille avec enthousiasme. À l'étranger, le réalisateur a présenté son travail dans des festivals ou lors d'invitations ponctuelles mais cela reste confidentiel. Il contribue à véhiculer les questionnements qui traversent la société cubaine et la divisent parfois. La série complète a acquis une dimension sociologique et critique de référence, même si tel n'était pas le propos initial. Au fil des épisodes, l'humour cède le pas à l'amertume et à une certaine fragilité. Par la constance de leur héros banal dans sa lutte contre les obstacles, l'acuité de son regard et l'humour qui se joue parfois en dehors des personnages, les expériences de Nicanor et Rodríguez sont devenues incontournables. Jorge Fernández, l'un des acteurs, affirme leur dimension culte :

> *Leyenda serán aunque les duela a quienes programan nuestros neuronas para lo sinflictivo. Cuando de aquí a una bola de años se desee auscultar sueños y decepciones de la Cuba del siglo XXI, el cómo sobrevivimos a la desidia y a lo ramplón, nadie acudirá a diarios, noticieros ni mesas redondas*

> *que se traspapelan en la burocracia", sino a este Nicanor que nos retrata cual somos*[35].

Nicanor dessille les yeux du spectateur et impose la lucidité. Face à cette entreprise, le rapport entre la censure et la comédie cinématographique est fluctuant. Claudia Calviño, l'une des productrices indépendantes les plus influentes à Cuba a déclaré lors d'une conférence en France[36] que la tolérance envers la critique exprimée sous forme de comédie était plus grande que lorsqu'elle était exprimée dans un drame. Dans sa propre filmographie en effet, la comédie de zombies irrévérencieuse, *Juan de los muertos* (Alejandro Brugués, 2011) est sortie sur les écrans nationaux, alors que le drame *Santa y Andrés* (Carlos Lechuga, 2016) a été censuré. D'autres expériences montrent pourtant, à Cuba comme ailleurs, que l'humour n'est pas une protection à toute épreuve contre la censure, le premier exemple étant *Alicia…* Au contraire, l'adhésion du grand public à la comédie peut contribuer à ce que le message pénètre plus profondément, en vertu du caractère intrinsèquement séditieux de l'humour.

Un article intitulé « *Humor de un solo sentido* »[37] dans le quotidien *Granma* a déclenché une polémique en août 2019. Le journaliste, Miguel Cruz Suárez, a prétendu encadrer ce que devrait être l'humour révolutionnaire. Selon lui, l'humour attaquerait trop systématiquement les dirigeants révolutionnaires, et pas assez d'autres franges de la société. Ces déclarations ont déclenché une levée de boucliers à laquelle s'est rallié Del Llano par le biais d'un texte au titre évocateur, « *Los santos dirigentes* »[38]. Nous terminerons cet article par ses mots, un appel à la libre expression d'un humour socialement salutaire : « *El humor es, desde su esencia, subversivo.*

[35] « Ils vont acquérir le statut de légende, même si cela déplaît à ceux qui programment nos neurones pour l'absence de conflit. Lorsque l'on voudra, dans longtemps, ausculter les rêves et déceptions de Cuba au XXIe siècle, la façon dont nous avons survécu à la médiocrité, à la vulgarité, personne n'aura recours aux journaux papier ou télévisés ni aux « tables rondes », [format historique de la télévision cubaine. Ndlr.] empêtrés dans leur bureaucratie. Tout le monde se tournera vers ce Nicanor qui nous représente tels que nous sommes », Jorge FERNÁNDEZ ERA, *Facebook*, 23 juin 2019, consulté le 14/10/2019.

[36] Atelier Cinéma, genre et politique, « *Conversatorio con Claudia Calviño* », mars 2019.

[37] « Humour à sens unique ».

[38] Publié sur le site Internet Oncubanews, dans la rubrique de Del Llano « Ni frío Nicanor », 13 août 2019, consulté le 13/02/2020.

Cualquier intento de domarlo generará resultados mediocres y, a la vez, nuevas sátiras acerca del domador[39] ».

Filmographie détaillée

Eduardo DEL LLANO, « Cuentos de Nicanor », quinze épisodes, série complète, Cuba

1. *Monte Rouge*, 2004, 14'.
2. *High Tech*, 2005, 24'.
3. *Photoshop*, 2006, 20'.
4. *Homo Sapiens*, 2006, 20'.
5. *Intermezzo*, 2008, 12'.
6. *Brainstorm*, 2009, 26'.
7. *Pas de quatre*, 2009, 20'.
8. *Aché*, 2010, 29'.
9. *Pravda*, 2010, 15'.
10. *Exit*, 2011, 36'.
11. *Arte*, 2015, 23'.
12. *Épica*, 2015, 25'.
13. *Dominó*, 2018, 22'.
14. *Rállame la zanahoria*, 2018, 23'.
15. *Dos veteranos*, 2019, 22'.

[39] « L'humour est, par essence, subversif. Toute tentative d'asservissement sera vouée à l'échec et aura pour seul résultat l'apparition de nouvelles satires à l'encontre de celui qui veut l'asservir. »

El humor en el espacio público real y virtual. Análisis de dos experiencias de colectivos de activismo artístico en Argentina[1]

Ramiro Manduca

(Universidad de Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Gino Germani)

&

Maximiliano de la Puente

(Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur; Universidad Nacional de las Artes; Universidad de Buenos Aires; CONICET, Instituto de Investigaciones Gino Germani)

Introducción

Luego de cuatro años de mandato de la coalición Cambiemos en la Argentina teniendo en cuenta que el ahora ex presidente Mauricio Macri asumió el 10 de diciembre de 2015 y finalizó su mandato el 10 de diciembre de 2019 , los efectos que han dejado sus políticas están lejos de causar gracia a la mayoría de los argentinos: crecimiento incesante de las tasas de desocupación, al igual que de las tasas de inflación; un acuerdo con el Fondo Monetario Internacional (FMI), decidido desde el Poder Ejecutivo sin consulta mediante al parlamento, que hipotecó el futuro de generaciones; la ejecución durante sus años de gobierno de una política represiva (conocida como "gatillo fácil") como política de Estado avalada explícitamente por las principales autoridades del entonces gobierno nacional, e incluso la censura en redes sociales a artistas independientes, como la actriz Luana Pascual y la caricaturista Romina Ferrer, por emitir críticas a María Eugenia Vidal, (gobernadora de la Provincia de Buenos Aires entre 2015 y 2019), y difundir la lucha por el aborto legal, seguro y gratuito respectivamente[2]. Es decir, un cúmulo de aspectos que dejan en

[1] Este artículo se inserta en el marco de una investigación mayor que se inscribe en el Proyecto de Investigación Científica y Tecnológica (PICT) 2017-3059, denominado: "Dialécticas de incidencia entre las artes escénicas y la trama política (1976-2017)", dirigido por la Dra. Lorena Verzero.

[2] La coalición Cambiemos (conformada en el año 2015 por el PRO, Propuesta Republicana, partido encabezado por el actual presidente Macri; la Unión Cívica Radical, partido histórico de "centro" en la política argentina y otros partidos de menor importancia) ya no es más la responsable del Poder Ejecutivo, habiendo sido derrotada en 2019 tanto en las elecciones primarias como en las generales

evidencia los mecanismos propios de lo que Giorgio Agamben define como un estado de excepción, es decir:

> un paradigma normal de gobierno, que determina de manera creciente y en apariencia incontenible la política de los Estados modernos en casi todas sus dimensiones […] y se presenta así como una disposición 'ilegal' pero perfectamente 'jurídica y constitucional' que se concreta en la producción de nuevas normas (o de un nuevo orden jurídico)[3].

Estos aspectos pasan del plano del autoritarismo al del cinismo, si se recupera el eslogan mediante el cual Cambiemos llegó al poder ejecutivo nacional, constitutivo también de la ética y estética que fue configurando el PRO (partido del ex presidente Mauricio Macri) durante sus años de gobierno en la Ciudad de Buenos Aires: nos referimos al de "revolución de la alegría". No nos detendremos aquí en un análisis pormenorizado de esta consigna, sus apropiaciones de campos semánticos antagónicos a los proyectos representados por el macrismo, pero sí nos interesa proporcionar, en estas primeras líneas, algunas consideraciones en torno a la alegría/felicidad, ya que será retomado en los casos sobre los que nos centraremos en este trabajo.

El imperativo de la felicidad o la alegría constituye hoy en día un móvil fundamental en el fortalecimiento del neoliberalismo. Entendemos en este trabajo al neoliberalismo en el doble sentido señalado por Diego Sztulwark, como reestructuración de las relaciones sociales capitalistas en los años setenta que le otorgó más poder al capital sobre al trabajo y como "proyecto político que pretende delinear la vida bajo la forma de la empresa"[4].

Como lo ha definido la teórica y activista feminista Sara Ahmed[5], nos encontramos

por el Frente de Todos, espacio donde confluyen las diversas expresiones del peronismo y cuya fórmula presidencial fue encabezada por Alberto Fernández y Cristina Fernández de Kirchner, que gobernará el país en el período que va desde diciembre de 2019 hasta diciembre de 2023.

[3] Giorgio AGAMBEN, *Estado de excepción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, p. 25.

[4] Diego SZTULWARK, *La ofensiva sensible. Neoliberalismo, populismo y el reverso de lo político,* Buenos Aires, Caja Negra, 2019, p. 45.

[5] Sara AHMED, *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*, Buenos Aires, Caja Negra, 2019.

en una suerte de "giro hacia la felicidad" que se expresa nítidamente en el vasto universo de la "industria de la felicidad", que va desde numerosos títulos editoriales con manuales que nos enseñan a ser felices, pasando por cursos de psicología positiva, filosofías orientales, libros de autoayuda, hasta índices gubernamentales que se proponen "medir" la felicidad de las poblaciones.

Estas tecnologías de gobierno (en el sentido planteado por Michel Foucault, es decir excediendo a las instancias clásicas de autoridad) se dirigen al centro de las necesidades neoliberales. Enfatizan la configuración de subjetividades, en las que el sujeto aparece "liberado" de las imposiciones estatales y "dispuesto a relacionarse con el mundo incluyéndose a sí mismo: su cuerpo, su mente, sus estados emocionales en términos de "recursos que pueden ser desarrollados y maximizados para obtener ventajas en un escenario de competencia"[6]. Ser feliz es una condición para ser parte de este mundo competitivo, y, por lo tanto, buscar la felicidad del modo que sea aparece como una imposición antes que como una construcción meramente individual. Como Ahmed señala, retomando a Simone de Beauvoir, la felicidad es un principio fácil de declarar en la medida que es una situación que se quiere imponer.

Tanto la producción del colectivo de humoristas gráficos *Alegría política* como la acción performática "*PROmbies*", del *Colectivo Fin De Un Mundo*, buscan, desde estéticas que jerarquizan un humor ácido y grotesco, poner en tensión estas políticas felicitarias del neoliberalismo. En este trabajo nos proponemos realizar un acercamiento a ambas experiencias, destacando los modos de circulación y los procedimientos desarrollados en cada caso.

Antes de adentrarnos en los colectivos específicos, nos detendremos en algunas consideraciones teóricas puntuales, relevantes para el abordaje de nuestros objetos de estudio.

[6] Antar MARTÍNEZ GUZMÁN y Omar CÁRDENAS MEDINA, "La felicidad como tecnología de poder en el contexto neoliberal: una exploración de los discursos felicitarios en tres ámbitos" *in Revista SOMEPSO,* vol 1, n° 2, julio-diciembre de 2016.

Tecnología, política y redes sociales

En la sociedad contemporánea podemos observar una crisis en cuanto a la hegemonía de los medios masivos, es decir, entre el sistema de medios masivos y el de redes sociales propio del soporte digital. Estos puntos de encuentro implican nuevos modos de circulación de los discursos: hay cambios de escala en la mediatización, quiebres de sentido y emergencia de operaciones de apropiación, intervención y montaje que provienen del mundo del arte y de los medios masivos de comunicación. Es por ello que un análisis que cruce comunicación, arte y medios no puede abandonar esta perspectiva, que implica considerar la nueva circulación de esas producciones discursivas[7].

Este panorama actual requiere mayor complejidad de análisis que en la etapa anterior de los medios masivos, en la era de la radio y la televisión. Hoy en la época de las redes sociales, el espacio virtual como territorio donde se despliegan discursos o estrategias que apuntan a lo político, constituye un ámbito mucho más amplio de intermediación con los otros. Aparecen el *troll* como personaje de la vida política y los *call centers* destinados a la instalación de temas o de agendas, a través del uso del espacio virtual como un nuevo ágora, los contadores de visitas, los números de seguidores, las campañas realizadas a partir de la lógica del algoritmo, el *hashtag* y el *trending topic*, la apropiación de contenidos por parte de los internautas o de los grupos de seguidores y la viralización de contenidos, por mencionar algunos de los conceptos que se han vuelto corrientes en la agenda política. Esto constituye un escenario donde lo característico es la inmediatez y la obsolescencia. Y abre preguntas claves en torno a la relación entre manipulación, algoritmo y esa tan pregonada democratización de contenidos, información, saberes y comunicación que se debería haber visto ampliada con la llegada de Internet y lo digital a nuestras vidas.

Una de las grandes y más recientes críticas que se le ha hecho al mundo de las redes sociales es que tienden a generar prácticas endogámicas entre "tribus" o grupos de pertenencia. Esto se debe al funcionamiento de los algoritmos que rigen la

[7] Mario CARLÓN, "Apropiación contemporánea de la teoría comunicacional de Eliseo VERÓN", *in* Eduardo VIZER y Carlos VIDALES, coord., *Comunicación, campo(s) teorías y problemas. Una perspectiva Internacional,* Barcelona, Editorial Comunicación Social, 2016.

circulación de noticias e información en cada red social, especialmente en Facebook y Twitter. El querer hacer felices a sus usuarios para que permanezcan en las plataformas, lleva a que estos algoritmos "impriman", en la sección de noticias al que accede cada perfil, una selección de publicaciones que coincidan con los gustos o comportamientos del usuario.

Por otra parte, comienzan a aparecer resistencias dentro de este mismo escenario: el *hacktivismo* y algunos casos de movilización popular organizados a través de las redes sociales dan cuenta de esto. Además y para adentrarnos en el siguiente apartado , comienzan a utilizarse de manera estética y artística las plataformas y las herramientas por ellas provistas como maneras de manifestación.

Activismo Artístico

Nos parece preciso indicar qué entendemos por "activismo artístico", esto es, la combinación de arte y activismo con el propósito de impulsar agendas políticas:

> Los artistas se encuentran involucrados muchas veces en el arte callejero o en el arte urbano, manifestándose en contra de la publicidad y la sociedad de consumo; reclaman espacios públicos y rechazan los medios de comunicación masiva. En la práctica, estas premisas programáticas se traducen en una tendencia a la hibridación y la interdisciplinariedad, el papel nodal concedido a las llamadas nuevas tecnologías de la comunicación, la relativa renuncia a los determinantes de la autoría, la naturaleza con frecuencia cooperativa y autogestionada de sus producciones y el empleo de nombres colectivos[8].

Los artistas se encuentran involucrados muchas veces en el arte callejero o en el arte urbano, manifestándose en contra de la publicidad y la sociedad de consumo; reclaman espacios públicos y rechazan los medios de comunicación masiva. En la

[8] Lola PROAÑO GÓMEZ, "Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano", *in Telóndefondo. Revista de teoría y crítica teatral,* n° 26, 2017, p. 48-62, fecha de consulta: 24/03/2019.

práctica, estas premisas programáticas se traducen en una tendencia a la hibridación y la interdisciplinariedad, el papel nodal concedido a las llamadas nuevas tecnologías de la comunicación, la relativa renuncia a los determinantes de la autoría, la naturaleza con frecuencia cooperativa y autogestionada de sus producciones y el empleo de nombres colectivos.

Otras características son el énfasis en las puestas en escena en pos de máximos niveles de visibilización, la aplicación de criterios de participación e involucramiento que desmientan la distancia entre creador y creación o entre público y acción, el empleo de estrategias de guerrilla simbólica con sus súbitas apariciones en lugares inesperados, el papel asignado al humor, al absurdo y a la ironía, la renuncia a toda centralidad, a las definiciones y a los encapsulamientos, la concepción del artista como activista, es decir como generador de acontecimientos[9].

Desde 2013, pero de manera más visible a partir de 2015, diversos colectivos de activismo artístico tomaron la calle buscando visibilizar y apoyar distintos reclamos, en especial repudiando políticas de corte neoliberal que vienen avanzando sobre derechos sociales conquistados. Esta emergencia implica formaciones muy heterogéneas, desde aquellas que han logrado una mayor cohesión (como las que analizaremos con detenimiento en este caso) hasta grupos pequeños que realizaron algunas acciones aisladas sin continuidad, pasando por convocatorias particulares, coordinaciones esporádicas, encuentros, etcétera. Del mismo modo, como en todo movimiento, aparecen actores que logran una mayor centralidad y otros que no alcanzan (o tampoco buscan) la misma incidencia.

Colectivo Fin De Un Mundo: *PROmbies*

El Colectivo Fin De Un Mundo (FUNO) surgió en el año 2012 a partir de una convocatoria en el marco del 520º aniversario de la Conquista de América realizada por la compañía teatral Tres Gatos Locos. Desde allí, el colectivo ha realizado más de

9 Lola PROAÑO GÓMEZ, "Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano", *in Telóndefondo. Revista de teoría y crítica teatral,* Número 26, 2017, p. 48-62, fecha de consulta: 24/03/2019.

treinta acciones en distintos puntos de la Ciudad de Buenos Aires y también en otros lugares del país. Dentro de FUNO se nuclean no sólo actores sino también artistas de distintas disciplinas (plásticos, bailarines, músicos y fotógrafos), técnicos (maquilladores, escenógrafos y sonidistas), y otros trabajadores de la cultura, así como personas sin ningún vínculo particular con el arte pero que pueden aportar y coincidir con los objetivos que se buscan alcanzar. FUNO apunta a construir una suerte de comunidad, un ser en común donde prime la diversidad como principal riqueza, donde aparezca lo colectivo como fortaleza preponderante, frente a la tendencia individualizante del neoliberalismo. De ahí la amplitud de su convocatoria (abierta a todo aquel que quiera participar) y la diversidad de quienes forman parte de sus intervenciones. Partiendo de estos principios, FUNO adopta un modo de organización tendiente a la horizontalidad donde se conjugan la conformación de círculos o comisiones para tareas específicas con una instancia centralizadora, que busca dinamizar la intervención del colectivo.

En sus itinerarios de acciones se destacan dos modalidades y propuestas estéticas bien definidas y escogidas a partir de los objetivos que el colectivo se propone al irrumpir en el espacio público. Una de ellas podemos definirla desde un tipo de estética o código épico, no en términos brechtianos únicamente, sino en vínculo con el género épico clásico, caracterizada por su composición colectiva, multicoral y grandilocuente. Las performances que se pueden enmarcar en este grupo suelen remitir a la afectividad de quienes la presencian y tienen un enorme potencial escénico dado por un importante despliegue y por la cantidad de *performers* que participan de ellas. Las puestas de FUNO que se pueden agrupar en esta categoría suelen estar estructuradas a partir de movimientos coreográficos e incorporan como un elemento fundamental a la música, en ocasiones en vivo, en otras a partir de reproducciones. Por otro lado, el colectivo plantea una estética humorística, ligada a la ironía con rasgos bufonescos. En este caso, se trata de intervenciones que en su mayoría no son anunciadas con anticipación. Algunas irrumpen en el espacio público y pueden ser asimilables al concepto de "teatro de guerrilla". Sin lugar a dudas, el ejemplo más claro es sobre el que nos detendremos en esta oportunidad: los *PROmbies*.

Como lo define el neologismo construido por el colectivo, los *PROmbies* son "zombies PRO" que invaden de modo epidémico la Ciudad de Buenos Aires. En términos performáticos, la acción implica una suerte de deriva zombi, al estilo situacionista, por lugares específicos de la ciudad en los que se manifieste (en términos amplios y ya veremos por qué) la exclusión social generada por la gestión del PRO en CABA desde 2007. Del mismo modo, se pueden identificar rasgos de lo que André Carreira[10] ha definido como "teatro de invasión", es decir un tipo de teatro que irrumpe en la ciudad, altera el ritmo de circulación y los sentidos de la misma en el lugar donde se desarrolla, al tiempo que rompe con la estética callejera tradicional de la "ronda". La irrupción deja en segundo plano la contemplación del hecho teatral por quienes aparecen de manera involuntaria y fugaz como espectadores, para pasar al plano de lo experiencial. Al invadir un espacio, estas acciones parten del disenso más que del consenso, como señala Lucila Infantino recuperando a Jacques Rancière: "la manifestación de FUNO a través del desacuerdo, permite visibilizar lo que la *police* excluye"[11]. Los *PROmbies*, para FUNO, representan alienados ideológicos, a diferencia de los zombis tradicionales, que serían alienados biológicos. En un comunicado público sobre el que luego nos detendremos, señalan:

> Los PROMBIS son una metáfora, un arquetipo moderno, una opinión, una expresión colectiva que busca cuestionar, abrir preguntas, alertar. Utilizando el resurgimiento de los zombies, que son muertos vivos, creamos los PROMBIS, que son muertos ideológicos. Personas que prefieren moverse con la inercia de la masa, que eligen las rejas antes que la libertad, la exclusión a las escuelas públicas, la represión a la diversidad[12].

La muestra de que cualquiera puede devenir *PROmbie* es que estos personajes harapientos, desfigurados y carentes de habla, llevan algún objeto que identifica su

[10]André CARREIRA, *Teatro de invasión. La ciudad como dramaturgia*, Córdoba, Ediciones DocumentA/Escénicas, 2017.

[11] Lucila INFANTINO, *Intervenciones Escénicas Urbanas como fenómeno de acción política: el caso del Colectivo Fin de Un Mundo*, tesina de grado de la licenciatura. en Artes Dramáticas del Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes, inédita, 2015, p. 85.

[12] Comunicado de Fin De Un Mundo en Facebook, publicado el 4/05/2014.

profesión previa a la transformación. Hay *PROmbies* obreros, maestros, oficinistas. Ese anclaje a lo concreto, pero deformado, enlaza con el sentido de lo cómico señalado en el clásico estudio sobre la risa de Henri Bergson, en el que es justamente la deformidad "que puede ser imitada por una persona bien conformada la que puede llegar a hacerla cómica"[13]. Claro que el efecto de comicidad es decodificado como tal por aquellos que rechazan el modelo político del PRO.

Las primeras "proombiadas" (como definen este modo de salir a las calles desde el colectivo) fueron realizadas a mediados del año 2013 en Plaza Francia y las inmediaciones del Centro Cultural Recoleta[14]. El espacio geográfico elegido para esta primera salida pone de manifiesto este carácter provocativo señalado más arriba, siendo ámbitos donde la hegemonía PRO ya era palpable. A diferencia de otros modos de accionar del colectivo, las performances *PROmbies* no tienen ensayos previos y por lo general no involucran a un número tan grande de *performers*[15]. El único insumo que se les otorga a todos aquellos que se suman a participar es una suerte de tutorial acerca de cómo maquillarse, y se convoca previamente a una jornada de elaboración de vestuarios, apareciendo entonces una fuerte preocupación en sostener una línea estética común. Como ocurre con las representaciones culturales de los zombis, el desplazamiento es en una horda que, sin embargo, al estar constituida por sujetos incapaces de comunicarse entre sí, no es más que una suma de individualidades. El dispositivo escénico está acompañado por enfermos y enfermeras que, desde el pacto ficcional planteado, buscan evitar el "contagio", al tiempo que juegan el rol de interceder ante posibles conflictos con los transeúntes. Si en el caso de las acciones épicas lo que se jerarquiza es construir imágenes con un fuerte componente emotivo, en los *PROmbies*, volviendo a Bergson, parece presentarse una suerte de "momentánea anestesia del corazón para dirigirse a la

[13] Henri BERGSON, *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2011, p. 25.

[14] Ambos espacios están ubicados en el barrio porteño de Recoleta, en donde habitan los sectores más acaudalados de la ciudad de Buenos Aires, quienes constituyen al mismo tiempo la base social del PRO.

[15] Para ejemplificar, las performances que FUNO realiza los 24 de marzo en el marco de las marchas por el aniversario del último golpe de Estado en Argentina, involucran a cerca de quinientas personas, mientras que en el caso de los *PROmbies* este número se ve acotado a menos de un centenar.

inteligencia pura"[16], que es la que facilita el efecto cómico, entendiendo en el sentido del filósofo francés, que "el peor enemigo de la risa es la emoción"[17]. Los mismos miembros del colectivo identifican la ironía y el humor de la performance como un móvil de la acción para interpelar e incluso dejar pensando a quienes son espectadores casuales de la misma[18].



Figure 1: Colectivo Fin de Un Mundo

Si bien puede ser fácilmente decodificado como una denuncia general al modelo PRO, el accionar de los *PROmbies* se centró principalmente en la crítica al proyecto cultural impulsado en la ciudad, siendo una de sus manifestaciones el cierre de centros culturales autogestionados durante esos años y que, según organizaciones como Abogados Culturales, llegó al centenar en 2014. La salida a la calle estaba entonces vinculada a un reclamo que tocaba de cerca a los integrantes del colectivo y al sector social al que pertenecen (clases medias progresistas), ya que incluso espacios en los que el mismo colectivo ensayaba habían sido víctimas de las políticas privatistas del PRO. Las performances en el espacio real se desarrollaron entonces en lugares significativos en torno a este reclamo: el Teatro Colón durante su reapertura, como expresión más clara de la "alta cultura" frente al vaciamiento de los

[16] H. BERGSON, *op. cit,* p. 12.

[17] *Ibíd*, p. 11.

[18] Paula ANAPOLSKY, *Colectivo Fin de un Mundo. Cuerpo significante y grupalidad en la cultura argentina post 2001*, tesina de grado de la carrera de Comunicación Social de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Inédita, 2015, p. 60.

espacios "populares"; el shopping Abasto, como expresión de la cultura del consumo; durante la concentración a favor de la ley de Centros Culturales en la puerta de la Legislatura porteña, y en un recital en los bosques de Palermo de la cantante Violetta, un personaje surgido de una telenovela juvenil argentina transmitida por *Disney Channel*, e interpretado por la actriz, cantante y bailarina Martina Stoessel, quien había sido nombrada embajadora cultural por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en mayo de 2014. Sin profundizar, mencionaremos algunos aspectos de esta última acción, ya que su repercusión llegó a distintos medios, entre ellos los diarios de alcance nacional, *Perfil* y *Clarín*. El primero de ellos, al día siguiente de la intervención, tituló: "Zombies anti-PRO atemorizaron a fans de Violetta"[19], en donde se destacaba que "militantes" antimacristas (el entrecomillado es del medio) habían asustado a niños durante el festival. La respuesta dada por el colectivo fue a través de sus redes en el comunicado citado más arriba donde, además de definir quién era el colectivo y quiénes eran los *PROmbies*, destacan que su presencia fue motivada para "celebrar que se promueva un invento empresarial y televisivo, un producto de *Disney* que no representa de ninguna manera nuestra cultura argentina y latinoamericana. Un producto masivo igual que cualquiera de los que compramos en el supermercado, que posiciona al negocio como representante de la cultura"[20]. La ironía persiste en el escrito, pero también dará paso a la acción de lo que llamamos del espacio real al espacio virtual, ya que, acompañando a esta respuesta, el colectivo elaboró un video donde registraba las reacciones ante su intervención en el evento. Ante la construcción de una *fake news*, amplificada en un clima preelectoral donde la campaña en torno a la "intolerancia y violencia" de las opciones políticas alternativas a Cambiemos ya era un latiguillo común, se construye una respuesta que desde el mismo lenguaje irónico y ácido de la performance circula por nuevos canales.

[19] S/F, "Zombies anti-PRO atemorizaron a fans de Violetta", *Perfil*, 3 de mayo de 2014. Consultado 11 de mayo de 2019. URL: https://www.perfil.com/noticias/sociedad/zombies-anti-pro-atemorizaron-a-fans-de-violetta-20140502-0023.phtml.

[20] Colectivo Fin de Un Mundo, "Cuarta acción PROMBI 02/05/14 Bosques de Palermo C.A.B.A", 4/05/2014, Consultada 11 de mayo 2019, URL: https://www.facebook.com/notes/colectivo-fin-de-un-mundo/cuarta-acci%C3%B3n-prombi-020514-bosques-de-palermo-caba/700270133363446



Figure 2: Colectivo Fin de Un Mundo

Si hasta 2015 los *PROmbies* habían sido una de las performances de "emergencia" del colectivo, para accionar rápidamente ante hechos que les parecieran relevantes, con el triunfo de Cambiemos a nivel nacional, sus procedimientos serán puestos en duda. ¿Es que acaso la "epidemia" había avanzado más de lo esperado? ¿Era la referencia irónica hacia aquellos que habían "apoyado el cambio" el modo de interpelar? Carolina Wajerman, miembro del colectivo, en una entrevista realizada por los autores, comentaba:

> Para mí, cuando gana Macri fue un quiebre. No quiero hacer más *Prombies*. Siento que hay un riesgo político en torno al rechazo. Porque veo que la realidad, a nivel de vida ciudadana, está polarizada. Y que esa polarización genera cuestiones a nivel emocional, que se polarizan también entre aceptación total o rechazo total. Entonces lo que veo de *Prombies* es que reproducen la aceptación de los que ya aceptan y multiplican el rechazo. Es un análisis con el diario del lunes, pero bueno, pienso que ya no hay que hablarle sólo a los convencidos. Pienso que hoy por hoy, es necesaria la cercanía para interpelar. Y eso está en lo sensible. Siento que el *PROmbie* puede

> ser leído como una caricatura, que hoy no interpela. En su momento, sí me parecía que podía generar algo[21].

Pensándola desde las teorías del humor, la performance *PROmbies* oscila entre las que entienden al mismo como expresión de superioridad, en este caso la ridiculización del adherente al PRO que fortalece la identificación colectiva del amplio marco político opositor, y las teorías de la incongruencia, por el modo en el que se presenta, irrumpiendo y alterando el espacio público, "el mundo ordenado y conocido"[22] en el que nos movemos. Sin embargo, desde ambas lecturas la acción parece ver erosionados sus rasgos más productivos. El cambio de coyuntura que implicó revisar los modos de intervención política en los planos macro, tuvo también sus resonancias micropolíticas, como las que desarrollan los colectivos de activismo artístico en la actualidad.

PROmbies* en un capitalismo *zombi

La apelación a la figura de lo bestial, lo no humano y lo zombi particularmente, no significa necesariamente una novedad. La figura de lo monstruoso fue utilizada por los contra-revolucionarios franceses para graficar el peligro del bajo pueblo rebelado[23], incluso la figura del zombi tiene sus orígenes en tradiciones "pre-modernas", producto del sincretismo cultural entre las poblaciones antillanas, la religión vudú y los esclavos africanos. Ya en esos tiempos, el zombi era un muerto-vivo, un esclavo que dejaba su vida trabajando las tierras de las plantaciones que abastecían los mercados europeos. Sin embargo, esa figura de la cultura popular fue capturada e incorporada a producciones de las grandes industrias culturales, cuyo máximo representante fue el cineasta George Romero. Como señala Alicia Montes:

> La irrupción masiva de la figura terrorífica de los muertos-vivos, en los films de George Romero, y la consecuente "invención" del género zombi, se puede interpretar como análoga a la experiencia de

[21] Entrevista a Carolina Wajerman, realizada por los autores, 2019.
[22] Tomás VÁRNAGY, *"Proletarios de todos los países… ¡Perdonadnos!" O sobre el humor político clandestino en los regímenes de tipo soviético y el papel deslegitimador del chiste en Europa central y Oriental 1917-1991*, Buenos Aires, Eudeba, 2016, p. 66.
[23] Michel FOUCAULT, *Los anormales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999.

> alienación social y producción de consumidores compulsivos que se oculta en la épica heroica del capitalismo avanzado, pero también como síntoma de la proyección de los miedos colectivos en la figura de *lo otro monstruoso*[24].

La figura de lo zombi, desde entonces, adquiere una dimensión que trasciende fronteras. De su origen antillano y popular, a la reapropiación por la cultura de masas, la industria del cine y su proyección global, constituyendo una figura en la que es posible anclar metáforas desde cualquier latitud porque justamente es una figura fácilmente decodificable.

La presencia de lo zombi en la cultura de masas encontró en los últimos años un nuevo auge, cuyo principal detonante muchos autores lo encuentran en los efectos de la crisis económica-financiera a nivel mundial abierta en 2008[25]. Estos ven cómo se da un doble proceso: por un lado, el propio capitalismo asume una condición zombi en la etapa neoliberal (desde los años ´70 hasta el presente, señalada también por Álvaro García Linera en la última Cumbre de Pensamiento Crítico organizada por CLACSO)[26], donde es su propia dinámica de reproducción la que lo lleva a situarse en el plano financiero y no en el productivo, y la que gesta también las condiciones para sus crisis cada vez más recurrentes y profundas. Es esa supervivencia "con respirador" que tiende a eliminar y a destruir a lo largo y ancho del planeta los sistemas de bienestar social y los derechos sociales y laborales, lo que repercute también en el plano de las organizaciones colectivas. Es un capitalismo que se mueve entre la vida y la muerte de manera constante, al tiempo que lleva a condiciones de vida de naturaleza precaria a sectores cada vez más grandes de la población, cuya manifestación más cruda son los enormes contingentes de refugiados y migrantes. Por eso mismo, necesita también la configuración de subjetividades

[24] Alicia MONTES, "El cuerpo otro y los monstruos. Imaginarios del miedo y la exclusión", *in Amérique Latine : Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, n° 34, 2017, p. 2.
[25] Es el caso de Julio DÍAZ y Carolina MELONI, *Abecedario zombi. La noche del capitalismo viviente*, Madrid, El Salmón Contracorriente, 2016; Chris HARMAN, *Zombie Capitalism. Global Crisis and the Relevance of Marx*, UK, Bookmarks Publications, 2009.
[26] Álvaro GARCÍA LINERA, "Este es un neoliberalismo zombi", *Página 12,* consultada 15 de junio de 2019. URL: https://www.pagina12.com.ar/156724-este-es-un-neoliberalismo-zombie.

zombis, que "asuman acríticamente las metas de este capital mórbido"[27] que acompañe "el paso de sociedades biopolíticas a necropolíticas"[28].

Conjuntamente, aparecen producciones culturales masivas donde lo zombi se muestra nuevamente como lo no humano e inclusive lo enemigo, influyendo en la necesaria unidad de "lo humano" para lograr detenerlo. Sin lugar a dudas, la expresión más clara de esto es la enorme audiencia a nivel mundial que tiene la serie *The Walking Dead (TWD)*, en la que, en un escenario postapocalíptico, la amenaza zombi es la que fuerza a las acciones comunes. La única posibilidad de sobrevivir es el exterminio de lo otro, lo ajeno, lo desconocido y por eso peligroso. No casualmente, y gracias a la "ayuda" de la controversial empresa *Cambridge Analytica*, los anuncios de la campaña de Donald Trump se dirigieron a los espectadores de la serie como a uno de sus principales votantes[29].

Los *PROmbies* invierten la lógica representacional de la cultura masiva en un punto particular. El zombi, en este caso, no es el "otro" marginado, producto mismo de las condiciones de vida/muerte del neoliberalismo, que por lo tanto debe ser eliminado (el inmigrante en la decodificación con lentes de Donald Trump o de la derecha xenófoba en cualquier latitud presente en TWD) por una comunidad unida sólo con el objetivo de sobrevivir. En este caso, el *PROmbie* es esa subjetividad neoliberal que se propone avanzar en la alienación colectiva, y el margen de posibilidad para vencer esa epidemia es la reaparición de lo colectivo pero en pos de generar otros modos de habitar el mundo, y no simplemente de sobrevivir. A partir de 2015, el cambio de coyuntura y el triunfo momentáneo del PROyecto Zombi, es posible pensarlo a la luz de lo que plantean Julio Díaz y Carolina Meloni:

> El zombi, al día de hoy ya no es una metáfora de lo real. Ya no sirve para hablar de la realidad, pues es esta la que quizás se ha convertido en una metáfora del zombi, cambiando drásticamente los papeles. La

[27] J. DÍAZ y C. MELONI, *op. cit*, p. 16.

[28] *Ibíd*, p. 17.

[29] Steven BERTONI, "Exclusive Interview: How Jared Kushner Won Trump The White House", Forbes. Consultado 3 de julio de 2019.
URL: https://www.forbes.com/sites/stevenbertoni/2016/11/22/exclusive-interview-how-jared-kushner-won-trump-the-white-house/#1fe98ed23af6.

realidad se ha zombificado por completo[30].

Por esto mismo la incidencia, la efectividad e incluso la convicción por parte de FUNO de desarrollar esta misma performance entró en tensión.

Colectivo *Alegría Política*

Alegría, el primero de los dos colectivos mencionados al comienzo, surge en 2016, unos meses después de la asunción del gobierno de Mauricio Macri. Su nombre deriva de la supuesta "revolución de la alegría", un epíteto que difundió el equipo de comunicación de la Alianza Cambiemos. Es un colectivo heterogéneo compuesto por entre veinte y treinta humoristas gráficos, pertenecientes a diversas extracciones ideológicas, que se conformaron para intervenir mediante sus viñetas en un tono político, directo y fuertemente opositor, a través de la acidez, la ironía y el sarcasmo que proporciona el humor gráfico. Tal como sostiene Florencia Levín, entendemos que el humor gráfico "permite atravesar los marcos que constriñen las viñetas para acceder a la dimensión significativa donde habitan y circulan las representaciones sobre la política y los imaginarios sociales que las sostienen"[31]. El objetivo no es solamente criticar al poder sino también incomodar al lector progresista, políticamente correcto y complaciente, en la medida en que, si bien existen distintas perspectivas ideológicas dentro del colectivo, como ya hemos señalado, muchas de sus viñetas cuestionan sin ambigüedades la derechización del movimiento peronista e incluso del kirchnerismo, la corriente peronista liderada por los ex presidentes Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner. El humor político asume así en *Alegría* una impronta intensamente crítica y contestataria. La principal característica del colectivo es su masiva presencia en las redes sociales (Facebook, Twitter e Instagram), donde tienen miles de seguidores. Es esta presencia masiva en el mundo virtual lo que les ha permitido elaborar un humor directo, brutal y corrosivo, que interpela sin contemplaciones a un público muy amplio. Por eso mismo no es de

[30] J. DÍAZ y C. MELONI, *op. cit*, p. 24.

[31] Florencia LEVÍN, *Humor político en tiempos de represión. Clarín 1973-1983*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013, p. 19.

extrañar que sus chistes hayan sido censurados en plataformas como Facebook, debido a las políticas de publicación de esa corporación multinacional, a la vez que muchos de sus lectores se sienten agredidos y ofendidos con el humor que practica *Alegría*, lo que paradójicamente ha generado comentarios que incluyen todo tipo de insultos hacia los artistas. Por este motivo y para evitar problemas legales, la mayoría de los autores utilizan seudónimos en sus publicaciones.

Alegría ha publicado tres anuarios impresos, en los años 2017, 2018 y 2019, que reúnen una selección significativa de las viñetas que mayor impacto han causado entre sus seguidores. Los libros incluyen además algunas historietas exclusivamente producidas para la ocasión, que no fueron publicadas en las redes sociales, así como textos e infografías que explican los principales acontecimientos políticos, culturales y económicos de cada mes, correspondientes a cada uno de los años desde que Cambiemos se encuentra en el poder.

Argentina cuenta con varios antecedentes muy destacados en el campo del humor gráfico político. Uno de los más importantes es la revista *Hum®* (abreviatura de *Humor Registrado*), editada desde junio de 1978 hasta octubre de 1999 por Ediciones de la Urraca, que tuvo una importante tirada, ya que en sus mejores épocas fue de cincuenta mil ejemplares, llegando a una gran cantidad de lectores, y que funcionó como el registro y el testimonio filoso, agudo e irónico de diversas épocas caracterizadas por procesos políticos, económicos y culturales que vivió el país durante esos años: la dictadura cívico, eclesiástico y militar de los años setenta, el retorno y la primavera democrática durante el gobierno de Raúl Alfonsín en los años ochenta, y el avance del modelo neoliberal y privatizador que supuso el gobierno de Carlos Menem durante los años noventa[32]. Otra referencia central de los últimos años es la revista *Barcelona*, que se presenta como una publicación de aparición quincenal y asume la forma del periodismo satírico. La revista surge en el año 2003 y sigue publicándose en la actualidad. Su línea editorial es sumamente crítica e irónica, no

[32]Se destaca en este caso el estudio pormenorizado realizado por Mara E. BURKHART, *De Satiricón a Hum@r. Risa, cultura y política en los años setenta*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2017. Respecto a una mirada más abarcativa del humor gráfico en Argentina, Oscar VÁZQUEZ, *Historia del humor gráfico y escrito en Argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 1987.

sólo contra el macrismo en particular, sino también respecto del resto de la clase política argentina en general.

Un antecedente más lejano en el tiempo, pero igualmente importante para los creadores de *Alegría*, es la revista *Tía Vicenta*, que en una primera época se publicó entre 1957 y 1966, y que, debido a los satíricos retratos que publicaba del presidente de la nación, el general Juan Carlos Onganía, se vio obligada a cerrar por un edicto del gobierno de facto que había tomado el poder en 1966. Mediante el uso y la apelación al humor, estas revistas cumplieron entonces una clara función de resistencia en contextos políticos sumamente arduos. *Alegría* se inserta dentro de esta filiación del humor gráfico y político del país.

En las páginas de los anuarios de *Alegría*, muchos chistes hacen referencia a la pérdida de derechos de los trabajadores en esos años, al enfrentamiento y a la estigmatización que la ex gobernadora de la provincia de Buenos Aires, María Eugenia Vidal, llevó adelante contra los docentes y sus dirigentes sindicales, y a las acciones del ex gobierno nacional contra los organismos de derechos humanos. Esto último se expresa asimismo en la temible reivindicación que altos funcionarios de ese mismo gobierno nacional realizaron en favor de la justicia por mano propia, avalando así los crecientes casos de asesinato por "gatillo fácil" ejecutado por agentes de las fuerzas represivas de seguridad[33]. Por eso no es casual que la entonces Ministra de Seguridad, Patricia Bullrich, principal exponente de esta doctrina, haya aparecido recurrentemente en muchas viñetas de *Alegría*.

[33]Algunas noticias que ejemplifican este aspecto fundamental en la gestión Cambiemos: COORDINADORA CONTRA LA REPRESIÓN POLICIAL E INSTITUCIONAL (CORREPI), "Doctrina Bullrich: en mayo, más muertes que días", *La Tinta*, consultado 11 de mayo de 2019, URL: https://latinta.com.ar/2019/06/doctrina-bullrich-mayo-mas-muertes-que-dias/ ; "Argentina: movilización contra el gatillo fácil pide la renuncia de la ministra de seguridad Patricia Bullrich", *Nodal*, consultado 11 de mayo de 2019, URL: https://www.nodal.am/2019/05/argentina-movilizacion-contra-el-gatillo-facil-pide-la-renuncia-de-la-ministra-de-seguridad-patricia-bullrich/



Figure 3: Colectivo Alegría política

Precisamente el segundo anuario impreso de *Alegría* tiene en su tapa a la ex Ministra de Seguridad. La imagen se compone del primer plano de una caricatura de su deformado rostro en blanco y negro, con sus dos ojos rojos, inyectados en sangre, los pómulos hinchados y una sonrisa maléfica. Su mirada gozosa interpela e intimida al público lector. En un sector de su mejilla izquierda, su rostro aparece desgarrado y se deja ver una segunda piel texturada, de un color verdoso, semejante a la de un réptil, lo que nos permite relacionarla con lo monstruoso, lo horroroso, lo alienígena y lo zombi, en el sentido en que lo mencionamos más arriba. Es decir, en tanto ejecutora de la política represiva de un capitalismo extremo y mortuorio, que sume en la miseria a cada vez más sectores de la población.



Figure 4: Colectivo Alegría política

La segunda imagen muestra al juez federal Claudio Bonadío, fallecido el 4 de febrero de 2020, quien intervino en causas de gran impacto mediático que involucran a la ex presidenta y actual vicepresidenta, Cristina Fernández de Kirchner. Es también el segundo juez federal con más imputaciones en su contra, habiendo acumulado más de 51 denuncias penales. Una de las más importantes es el asesinato de dos jóvenes en un presunto intento de robo, ocurrido en 2001. En el globo de la viñeta, Bonadío afirma: "¿Garantizar el estado de derecho? A mí me pagan por garantizar el estado de derecha", lo cual hace manifiesta referencia a su actuación, desde el poder judicial, como operador político contrario al kirchnerismo, y por ende funcional al gobierno macrista y a los grandes poderes mediáticos, así como por ser también el ejecutor de un caso de "gatillo fácil", al haber asesinado a dos personas, tal como mencionamos arriba.

A su vez, importantes periodistas televisivos y formadores de opinión pública, que trabajan en medios masivos de alcance nacional y que adhieren al macrismo, como Jorge Lanata, Ángel Pedro Etchecopar y Mirtha Legrand, reaparecen una y otra vez, satirizados, en sus páginas.



Figure 5: Colectivo Alegría política

En la tercera imagen que reproducimos, esta crítica se hace manifiesta. Vemos a un periodista de televisión saliendo al aire, quien aparece representado con su rostro en carne viva, sin piel, remitiendo nuevamente a lo zombi, lo monstruoso y lo alienígena, una metáfora recurrente en las viñetas de *Alegría*. En la jerga popular, la imagen de este periodista recuerda la expresión: "no tienen cara", o mienten "descaradamente", significado que se refuerza con el propio globo de diálogo, donde este emisario de los grandes medios masivos de comunicación le dice directamente y sin ambigüedades a su audiencia (en este caso al lector): "Te estoy mintiendo". Este sentido se subraya con la imagen del logo del canal, que se llama "Farsa" TV", y que puede verse en el sector inferior central de la viñeta. Detrás del periodista se encuentra escrita la frase: "votá mal", lo que reenvía a la connivencia de los medios hegemónicos con el poder político de turno, en este caso el macrismo, y también a la creencia en el estado de derecho, es decir en el voto democrático, como la vía posible para modificar el estado de las cosas.

Otro tópico que es blanco de la filosa ironía del colectivo está dado por el retorno de las "relaciones carnales"[34] entre Argentina y Estados Unidos, en ocasión de la visita

[34]Esta frase la pronunció el ex canciller Guido Di Tella en un encuentro con las máximas autoridades del Banco Interamericano de Desarrollo, en Washington, explicando la política que la Argentina quería mantener con los Estados Unidos durante el mandato presidencial de Carlos Saúl Menem

de Mauricio Macri a la Casa Blanca presidida por Donald Trump en 2017. La pobreza estructural que continuó aumentando a pasos agigantados en estos años, la condonación de una millonaria deuda por parte del Estado a la empresa Correo Argentino, propiedad del padre del presidente, las operaciones de prensa de los medios masivos de comunicación en torno al caso Santiago Maldonado[35], el endeudamiento en moneda dura a tasas de interés exorbitantes que Argentina colocó en los mercados financieros internacionales y la salvaje represión a quienes se movilizaron en contra de la reforma previsional sancionada en diciembre de 2017, aparecen también en las páginas del anuario.

El accionar de *Alegría* implica entonces la recuperación de un humor ácido y corrosivo que pone en tensión los marcos constitutivos y la propia razón de ser de la democracia burguesa, representativa, parlamentaria y republicana, para dar cuenta de los gestos y las actitudes de "un gobierno de personajes odiables y odiados ejerciendo un ajuste feroz contra los sectores populares y medios"[36].

(1989-1999), momento histórico caracterizado por la implantación furiosa de las políticas neoliberales en Argentina.

[35] Santiago Maldonado, militante anarquista, artesano y tatuador de veintiocho años, oriundo de la provincia de Buenos Aires, fue visto por última vez el 1 de agosto de 2017 durante un violento desalojo de la Gendarmería a una protesta de la comunidad indígena mapuche Lof en Resistencia, en tierras del grupo Benetton situadas en Chubut, en la Patagonia argentina, que son reclamadas como propias por los pobladores originarios. Su caso despertó una fuerte movilización en la sociedad y el entonces gobierno nacional desarrolló una intensa campaña de estigmatización en torno al joven. Dos días antes de las elecciones legislativas de octubre de 2017, el cuerpo de Maldonado fue encontrado en las aguas del río Chubut, en lugares donde se habían realizado múltiples rastreos. Las irregularidades en la investigación llevaron a que el primer juez, Guido Otranto, tuviera que renunciar y de hecho actualmente está en curso el pedido de un juicio político por realizar escuchas telefónicas ilegales (Véase: Fernando SORIANO, "Pedirán el juicio político contra el juez Guido Otranto y la remoción de la fiscal por las pinchaduras al teléfono del hermano de Santiago Maldonado", *Infobae,* consultado 11 de mayo de 2019, URL: https://www.infobae.com/sociedad/policiales/2018/05/16/pediran-el-juicio-politico-contra-el-juez-guido-otranto-por-las-pinchaduras-al-telefono-del-hermano-de-santiago-maldonado/). El siguiente juez, Gustavo Llereal, también fue recusado y removido de la causa (Ver: S/A, "Caso Maldonado: tras ser recusado, el juez Gustavo Lleral dejó definitivamente la causa", *Infobae*, consultado 11 de mayo de 2019, URL: https://www.infobae.com/politica/2020/01/03/caso-maldonado-tras-ser-recusado-el-juez-gustavo-lleral-dejo-definitivamente-la-causa/). Recientemente, con la asunción del nuevo gobierno, la Ministra de Seguridad, Sabina Frederic, pidió reabrir la causa para investigar la responsabilidad de la Gendarmería en el hecho y el encubrimiento de miembros del Poder Ejecutivo saliente (Véase S/A, "Caso Maldonado: Frederic sigue adelante con su plan para revisar la actuación de Gendarmería", *Perfil*, consultado 1 de marzo de 2020, URL: https://www.perfil.com/noticias/politica/caso-maldonado-frederic-sigue-adelante-con-su-plan-para-revisar-la-actuacion-de-gendarmeria.phtml).

[36] Pablo FAYÓ, *in Alegría. Segundo anuario,* AA.VV., Buenos Aires, La Maroma, 2018.

Conclusiones

En su *Abecedario Zombie*, Julio Díaz y Carolina Meloni proponen unas treinta entradas para reflexionar acerca de esta dimensión sobre la que nos hemos detenido parcialmente en el trabajo respecto al estado del capitalismo actual. Una de las entradas es "Estado de Excepción", cuestión con la que hemos comenzado este escrito. Precisamente los distintos productos de las industrias culturales en torno a los zombis muestran que, ante esta "epidemia", lo que se genera es un estado de excepción, en el que el rol represivo del mismo se ve magnificado y donde al mismo tiempo las leyes parecen quedar suspendidas. El género zombi en Argentina, como señala Alicia Montes, tiene un fuerte impulso en la narrativa a partir de la crisis del 2001. En esa línea de razonamiento, la acción *PROmbie* aparece como esa alerta, ese anticipo de la puesta en funcionamiento de un Estado que, bajo el eslogan de la alegría y la incorporación de una falsa colectividad ("En todo estás vos")[37], opera con el fin de generar situaciones de exclusión de amplios sectores de la sociedad, pertenecientes a las capas medias y bajas, que terminan avalando sus mismas políticas, gracias a su condición de subjetividades auto alienadas. El humor, entonces, aparece como un modo de hacer inteligible un aspecto opaco de la realidad para buena parte de la sociedad. El desarrollo de esta experiencia puntual, sin embargo, pone de manifiesto también sus límites, respecto al pretendido alcance de sus ejecutores, ya que lograron generar sentido sólo en una comunidad acotada que seguramente podría llegar a las mismas conclusiones más allá del accionar del colectivo en cuestión. Parecería entonces que apelar al humor político desde cierta superioridad o incongruencia, y pretender efectividad con lo que se tematiza va de la mano con una atinada lectura de la coyuntura política. En el caso de FUNO, parte de sus integrantes ven que ese reflejo fue el que estuvo ausente y sobrevino una etapa en la que el humor ya no era una herramienta compatible.

Por su parte, las viñetas de *Alegría* trabajan con lo monstruoso, lo que no se puede mostrar ni nombrar, es decir con aquello que subyace en los rostros del poder,

[37]"En todo estás vos" fue el slogan político principal del PRO durante los gobiernos de Mauricio Macri en la Ciudad de Buenos Aires.

mostrando así la "verdadera" y auténtica "carne viva", eso que los funcionarios públicos, el poder político y los medios masivos de comunicación buscan ocultar. El humor opera así en la estrategia de develamiento de ese estado de excepción, represivo y salvajemente explotador, como condición necesaria para el funcionamiento de las democracias modernas, tal como lo ha analizado Giorgio Agamben.

Las acciones e intervenciones en el espacio real y virtual de los colectivos analizados, ponen fuertemente en cuestión las políticas "felicitarias" contemporáneas. El humor de *Alegría* y de *Fin De Un Mundo* pretende dar cuenta del "estado de excepción" que subyace en las consignas y eslóganes neoliberales, entendiendo a este último como proyecto político en la línea planteada por Sztulwart[38]. Bajo este régimen sensible, definitivamente lo grotesco, obsceno, burdamente ilegal y repudiable puede llegar a ser normal y normalizable, aceptable y tolerable para los mismos sectores sociales que sufren en carne propia esas políticas.

[38] D. SZTULWARK, *op. cit.*

ANEXOS

S. KLOS & N. WISNIEWSKA,Compte-rendu de lecture de ARANDA Lucía et LEÃO VIEIRA Vieira Thaís dir., Os sentidos do humor: posibilidades de análise do cômico (São Paulo, Verona, 2016), Atlante. Revue d'études romanes, n°13, Automne 2020, p. 375-379, ISSN 2426-394X.

Aranda Lucía et Leão Vieira Thaís dir., *Os sentidos do humor: posibilidades de análise do cômico*, São Paulo, Verona, 2016.

Reseña de Natalia Wiśniewska & Sylwia Klos

Universidad de Silesia, Katowice

El estudio del humor se puede llevar desde diferentes perspectivas, lo que confirman los trabajos presentados en el libro *Os sentidos do humor: possibilidades de análise do cômico*, coordinado por Lucía Aranda y Thaís Leão Vieira. En el volumen observamos las propuestas que se centran tanto en las relaciones del humor con el mundo político y la sociedad, como en su intersección con la literatura o sus propiedades lingüísticas.

Por lo que se refiere a la cuestión política, Marta Álvarez Izquierdo y Dorothée Chouitem investigan el humor de la España actual. Las autoras se centran en las fallas de Valencia y muestran que durante esta fiesta tradicional los españoles recurren a la sátira para comentar los acontecimientos políticos.

Gonzalo Isidro Bruno, en cambio, se ocupa del análisis de varios memes que se refieren al presidente de México, Enrique Peña Nieto. El autor repasa distintos cambios que ha sufrido una portada original de *Time Magazine* haciendo énfasis en varias posibilidades de presentar su desacuerdo con la política del presidente, sea de modo irónico, sea satírico. Asimismo, el tema de América Latina se estudia también en el artículo de Maria Isabel Kalbermatten, donde el texto se vincula al terreno de política argentina. Observamos que el humor se estudia desde el punto de vista del análisis crítico del discurso como uno de los mecanismos de manipulación.

En el último artículo que relaciona el humor con la política, Alberto Villamandos analiza de modo muy interesante cómo la película *Carmina o revienta* comenta la situación sociopolítica española en el contexto de la crisis económica. Notamos que, a veces, el humor puede ser la única manera de responder a la realidad en la que vivimos.

En la segunda parte del libro los autores se ocupan de las relaciones del humor con la sociedad. Así, Anna González destaca la importancia de la Memoria Histórica en el contexto del arte e indica que el humor puede convertirse en una herramienta

de lucha contra los problemas de la sociedad, como, por ejemplo, en los tiempos del franquismo. Asimismo, Manuela Romo muestra que el humor tiene conexiones psicológicas con la creatividad. La autora subraya, por ejemplo, que el humor facilita la producción de ideas y la solución creativa de problemas, lo que nos puede llevar a la conclusión que en la vida del ser humano muchas cosas dependen de un factor tan simple y común como el humor.

En la tercera parte Marsalee Breakfield analiza traducciones del humor de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. En su trabajo la autora presenta un análisis completo de algunas de las versiones del libro en inglés, indicando cuáles, en su opinión, son las mejores y cuáles pierden el matiz humorístico que transmite el original.

El siguiente artículo, el de Francisco Ocampo y Alicia Ocampo, se centra en el lenguaje informal. Los autores presentan de manera muy interesante que los usuarios de la lengua pueden manejar el humor de modo más o menos espontáneo. La cuestión del lenguaje coloquial se estudia también en el artículo de Valeria Valencia Zamudio donde la autora se centra en la lengua utilizada en la serie televisiva *La India María*. Observamos que el humor y los procesos de racialización investigados en el trabajo influyen de manera muy visible en la visión de los indígenas.

Otro artículo de esta parte analiza el humor en el contexto de la teoría de integración conceptual y los estereotipos que cada uno de los hablantes posee. La autora, Joanna Wilk-Racięska, muestra cómo podemos entender los chistes a base de nuestros conocimientos y cómo podemos ver similitudes entre varias situaciones que, a primera vista, parecen tener poco en común.

En el último texto de la tercera parte Alice Reckley Vallejos analiza las críticas humorísticas en el discurso de la literatura de ciencia ficción en Latinoamérica. Observamos que la autora destaca que este carácter crítico se dirige hacia la política y la sociedad.

La última parte que está dedicada a la literatura se centra en las obras españolas, las de literatura latinoamericana, pero también en las que se relacionan con otras culturas, como la de los Estados Unidos o de Italia. De tal manera, Steven L. Driever analiza el nivel humorístico en la obra de Harry A. Franck, *Zone Policeman 88*, en el

que se muestra la gente de distintos grupos que trabaja en la construcción del Canal de Panamá. El autor destaca que el humor en el libro se lleva a cabo a través de distintas formas, como, por ejemplo, descripción del comportamiento de los indígenas, o del sistema en el que trabaja el protagonista.

El artículo de Thomas Faye trata de manifestaciones del humor en el *Poema de Mio Cid*. El autor basa su análisis en la descripción humorística de varios personajes. Así, podemos notar las diferencias entre Cid y las personas que encuentra en sus aventuras.

El tema del contraste entre los personajes aborda también el artículo de Víctor García Ruiz. El autor investiga las obras de Ruiz Iriarte y subraya cómo funciona el humor a la hora de presentar la vida del ser humano que, por ejemplo, no sabe cómo comportarse viviendo con su mujer.

De la misma manera, Louis Imperiale analiza la transformación de la mujer en la obra *La Lozana Andaluza* de Francisco Delicado. El autor subraya que el personaje se puede analizar desde distintos puntos de vista, desde su lenguaje muy coloquial, hasta su comportamiento, a veces muy abierto que rompe las reglas establecidas por la sociedad.

En el último artículo Maureen Russo Rodríguez se centra en la perspectiva cómica de *El Ensiemplo De Pitas Payas*. Notamos que, aunque lo cómico se encuentra dentro de las relaciones entre la pareja, la autora muestra que el humor de la obra se basa más bien en su nivel lúdico.

Con base en lo anterior, se puede afirmar que esta obra ofrece un amplio abanico de perspectivas desde los que podemos entender el humor. Su potencial de uso tanto en la lingüística, como en las ciencias políticas o sociales es alto, pues muestra que el humor no se puede entender y analizar por separado, sin contexto, sea político sea social. Aunque las cuatro partes del libro se centran en alguna de las perspectivas, la analizan también aprovechándose de otros ámbitos de investigación.

Para concluir, el elemento diferencial de este libro coordinado por Aranda y Leão Vieira es la interdisciplinariedad de sus investigaciones. Asimismo, en la obra encontramos varias posibilidades metodológicas para estudiar el humor. En esta

edición bien ordenada para el lector, el libro reúne trabajos de alta calidad y cumple con ofrecer un panorama actualizado sobre el humor en sus diferentes perspectivas.

Natalia Wiśniewska

O Livro *Os sentidos do humor: possibilidades de análise do cômico*, organizado por Lucía Aranda e Thaís Leão Vieira, constitui a coleção de ensaios dedicados à exploração da natureza do humor com as referências às várias áreas de conhecimento, tais como a política, a literatura e a cultura. Tendo o caráter interdisciplinar, o livro oferece ao leitor o estudo aprofundado e diversificado dos mecanismos do humor presente em diferentes níveis de atividade humana. A coleção inclui as análises dos textos literários (e não só) tal como os comentários sobre os fenômenos socioculturais marcados por elementos humorísticos. Abaixo segue-se a crítica dos artigos, escritos e português e inglês, relacionados com a língua e a cultura dos países lusófonos.

Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva, em "Riso e mal estar na literatura brasileira: estratégias de construção da comicidade em O exército de um homem só, de Moacyr Scliar", examina os aspectos cômicos da obra baseando-se na teoria do riso formulada por Henri Bergson. A pesquisadora aponta a rigidez e o automatismo como as fontes principais da comicidade presentes na criação psicológica do protagonista principal Capitão Birobidjan o Don Quixote da sociedade brasileira que não compreende a sua luta pelas ideais socialistas. O mesmo automatismo, o sentido de repetição, está presente na descrição das situações cómicas tal como na própria língua da obra.

Paulo Ramos, em "Uma História das tiras cômicas no Brasil", fala sobre o desenvolvimento das tiras cômicas no Brasil desde as suas primeiras apresentações nas revistas e jornais no início do século 20 até os exemplos de tiras cômicas encontrados em mídias virtuais contemporâneos. O pesquisador salienta que o seu relato é apenas uma das histórias dentro de várias possíveis, convidando o leitor a uma leitura de outras publicações que abordam esse tema.

Sírio Possenti & Ana Cristina Carmelino, em "Copa 2014 no Brasil: a logomarca virou piada", apresentam uma série de reações inesperadas e cómicas provocadas

pelo desenho da logomarca da Copa do Mundo 2014 no Brasil. Os autores explicam como a forma e as cores aplicadas no desenho podem trazer novas interpretações do seu sentido, originando um sorriso na cara dos adeptos de futebol (e não só).

A referência à grande paixão pelo futebol, desta vez dos portugueses, também está presente no ensaio da Laura Areias intitulado "Três mitos do futebol português". A pesquisadora fala sobre a glorificação do Benfica, o fenômeno de Estebes – o homem politicamente incorreto - criado pelo humorista português Herman José, e a beleza, o erotismo e a ousadia do Cristiano Ronaldo (comparado com o Zeus) que, sendo os mitos de futebol português, podem trazer interpretações humorísticas ou provocar associações cómicas.

João Pedro Rosa Ferreira, em "Humor and the Framing of the Public Sphere and Public Opinion in Portugal (1797-1834)", refere ao humor na prensa portuguesa dos séculos XVIII e XIX que serve como uma ferramenta para influenciar a opinião pública. O ensaio demonstra grande riqueza de fontes de referência – é um relato sobre a história de formação da opinião pública e do jornalismo baseado no humor (satira, ironia, etc.) que faz parte do retrato da vida política dos respectivos tempos.

Lucie de Lannoy, em "Mudança de Humor: Uma leitura do poema "As janelas estremeceram", do poeta peruano César Vallejo", oferece uma análise detalhada do poema referido no título do ensaio que contem a interpretação do humor baseada na teoria de Raskin, entre outras.

Como podemos ver, a coleção dos ensaios trata do humor de ampla perspectiva, dando ao leitor uma oportunidade de apreciar vários aspectos humorísticos presentes em contextos políticos, literários e culturais. Os autores convidam os leitores para uma viagem intrigante pelas interpretações diversificadas dos componentes humorísticos que dão um toque especial à construção da imagem da vida humana.

Sylwia Klos

L. RODRÍGUEZ GARCÍA, Compte-rendu de lecture de BURKART Mara, De Satiricón a HUM®. Risa, cultura y política en los años setenta (Buenos Aires, Miño y Dávila, 2017), Atlante. Revue d'études romanes, n°13, Automne 2020, p. 380-384, ISSN 2426-394X.

Mara BURKART, *De Satiricón a HUM®. Risa, cultura y política en los años setenta*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2017, 385 p.

Compte rendu de Lucía Rodríguez García

Univ. Lille, ULR 4074 – CECILLE

L'humour, dans ses différentes formes, est lié au temps, à la société et à ses spécificités culturelles. Or, l'étude de ce qui fait rire une société à un moment donné nous en dit long sur les sensibilités qui y règnent. Cette prémisse apparaît comme le point de départ de l'analyse proposée dans cet ouvrage. Celui-ci offre une étude diachronique des conditions sociales de production culturelle en Argentine entre 1972 et 1983 à partir de l'analyse des relations entre culture et politique reflétées dans les principaux magazines d'humour graphique publiés durant cette période[1]. Au cours de ces années, l'Argentine a traversé la fin d'une dictature – la soi-disant « Révolution argentine », qui a duré de 1966 à 1973 – puis, à la suite d'une brève période de transition, est entrée dans une autre – l'autoproclamé « Processus de Réorganisation Nationale », de 1976 à 1983.

Le volume se divise en cinq chapitres qui abordent chronologiquement le développement de l'humour graphique dans le pays en parallèle à l'évolution des changements politiques et sociaux ayant lieu à partir de 1971, avec l'apparition de la revue *Hortensia*, précurseuse de *Satiricón*. Cette approche diachronique facilite la compréhension des épisodes politiques complexes, le rôle joué par les différents acteurs et permet de constater autant les changements que les continuités.

Le point de départ de l'étude est *Satiricón*, apparu en novembre 1972. Le contexte en est l'escalade de la violence politique et celle exercée, selon les mots de l'auteure, « en toute impunité par les forces armées en alliance avec un secteur concentré des classes dirigeantes »[2]. L'autre terme du corpus analysé est le magazine *HUM®*, partie

[1] « Si la comicité est historique, l'humour politique est l'une de ses expressions les plus liées à l'époque et au lieu de sa production, ce qui fait de l'humoriste un chroniqueur volontaire ou involontaire de l'époque… », p. 23. [traduction personnelle]

[2] Mara BURKART, *De* Satiricón *a* HUM®. *Risa, cultura y política en los años setenta*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2017, p. 361.

du projet éditorial et culturel de *Ediciones de la Urraca* (1974-2001), dirigé par Andrés Cascioli, l'un des fondateurs de *Satiricón*. L'analyse s'étend jusqu'à la célébration de l'arrivée de la démocratie par le magazine *HUM®* sur sa couverture de décembre 1983.

Le premier chapitre, intitulé « *Satiricón: innovación, irreverencia y "libertad" del humor gráfico (1972-1974)* », offre un panorama de l'humour graphique argentin du début des années soixante-dix, précise les conditions qui ont facilité l'émergence de *Satiricón* à la fin 1972 ainsi que les circonstances qui ont abouti à sa fermeture en 1974[3]. Ce magazine, créé par Oskar Blotta et Andrés Cascioli, réussit à se faire une place dans le marché de biens symboliques en s'alignant avec les sentiments courants à cette époque, tels l'envie de changement et de liberté, en appelant à « l'irrévérence et au rire caustique, basé sur la satire, pour convoquer ceux qui partageaient des sentiments, des attitudes et des regards anticonformistes »[4]. *Satiricón* révolutionne le champ de l'humeur graphique argentin car elle est la première publication qui ose faire de l'humour avec des sujets très sensibles à l'époque comme, par exemple, l'homosexualité.

Le deuxième chapitre, « *El demonio nos gobierna". Repliegue y crisis de la prensa de humor gráfico (1974-1978)* », est consacré principalement aux magazines apparus entre 1974 et 1978, suite à la fermeture de *Satiricón* : *Chaupinela* (1974-1975) également dirigé par Andrés Cascioli , *Mengano* (1974-1976), *El Ratón de Occidente* (1976-1977) et *Tía Vicenta* (1977-1979). Ces publications, de courte durée et sans un grand succès commercial, appartiennent, selon l'auteure, à une succession ou « chaîne » où *Satiricón* fut le premier maillon et *HUM®*, le dernier.

Ce chapitre est suivi d'un excursus, où, sur dix-sept pages, Burkart réfléchit aux relations entre la dictature militaire et la culture de masse, en passant en revue les significations autour de la Coupe du monde de football de 1978, organisée par la dictature. Les trois derniers chapitres sont consacrés à HUM®, apparu en juin 1978, et à son rôle fondamental pendant le régime autoritaire qui sema la violence, la censure et la répression en Argentine depuis mars 1976.

[3] En septembre 1974, sous la présidence de María Estela Martínez de Perón, la première étape de *Satiricón* s'est terminée. Son interdiction fut établie par le décret 866/74.
[4] M. BURKART, *op.cit*., 26.

Ainsi, le chapitre suivant, « *HUM®: el surgimiento de un espacio crítico* », traite la période initiale d'HUM®, depuis son émergence, dans le contexte de la Coupe du monde, et jusqu'à mars 1981, lorsqu'un assouplissement du régime avec l'arrivée du général Roberto Viola à la présidence a permis la consolidation du magazine. Ici, à travers l'analyse des représentations satiriques et sérieuses publiées dans la revue tant au sujet des projets proposés par les forces armées qu'aux comportements des différents secteurs sociaux, l'auteure relève l'émergence d'un espace critique et de luttes symboliques dans lesquelles le magazine a eu un rôle central[5].

Le quatrième chapitre, « *HUM®, "la revista que supera la mediocridad general" (1981-1983)* », est centré sur l'étape qui a été, selon l'auteure, la plus réussie de la revue, entre 1981 et l'instauration de la démocratie en décembre 1983, en rendant compte des processus qui ont permis la consolidation paradoxale d'HUM® en tant que « magazine sérieux et politique d'humour graphique satirique »[6]. Car contrairement à un premier moment où la critique du régime s'est exprimée de manière « biaisée, indirecte et ambiguë à travers l'utilisation d'allégories, de métaphores et d'autres stratégies de camouflage »[7], entre 1981 et 1982, HUM® a défini clairement sa position pro-démocratique et contraire aux violences exercées par les militaires[8]. Enfin, le cinquième chapitre, « *HUM®, Ediciones de la Urraca y el proyecto alternativo* », s'occupe principalement du projet éditorial promu par Andrés Cascioli, dans lequel s'inscrivait HUM® et au rôle joué par celui-ci dans la reconstruction du champ de la culture massive argentine.

L'angle d'analyse posé par M. E. Burkart est celui de la sociologie de la culture et de l'histoire culturelle[9] afin de révéler comment les modifications des seuils de

[5] *Ibidem,* « Le magazine est devenu un espace critique, c'est-à-dire de débat (apparemment) libre, où circulaient des représentations comiques et sérieuses qui déterminaient sa position vis-à-vis de ceux qui détenaient le pouvoir à cette époque et de ceux qui n'en détenaient pas, et ont construit l'identité du secteur social à qui cette proposition contestait positivement », p. 366. [traduction personnelle]
[6] *Ibidem,* p. 27.
[7] *Ibidem,* p. 368.
[8] *Ibidem,* p. 361.
[9] M. Burkart précise que son étude se situe plus précisément « dans le paradigme de l'historiographie culturelle que José Emilio Burucúa appelle "agonale" ou "angoissante" en ce qu'il conçoit la culture comme un champ conflictuel en "mettant tous ses efforts à révéler les formes représentatives et symboliques qui assume la confrontation entre les classes au niveau de la création culturelle" », *op.cit,* p. 17 [traduction personnelle].

sensibilité des classes moyennes urbaines vis-à-vis de problématiques telles que le changement social, le type de régime politique et l'usage de la violence dans la résolution des conflits politiques, ont eu un impact sur ce qui était considéré drôle et conséquemment, sur le type d'humour utilisé par les principales publications humoristiques de l'époque[10].

En outre, cette recherche de M. E. Burkart identifie les conditions qui ont permis l'émergence et la consolidation d'espaces critiques dans le domaine de la culture de masse, ainsi que celles qui ont permis la reconstitution du tissu culturel détruit par la dictature militaire. Son étude tente de déconstruire le regard dichotomique, encore prédominant dans les sciences sociales, qui établit que si les expériences souterraines ou celles dirigées vers un public restreint avaient été des expressions de résistance, la culture de masse avait été complice ou complaisante du régime militaire[11].

Burkart distingue deux moments dans l'époque étudiée. En premier lieu, celui qui correspond à l'expansion du marché des biens symboliques où *Satiricón* a émergé et est devenu une icône culturelle. Quant à la deuxième période, elle est marquée par la fermeture progressive de l'espace public et le retrait conséquent de la culture et de la presse humoristique après le coup d'État de mars 1976. Ce n'est qu'à la mi-1978 qu'un premier assouplissement du régime militaire a permis la réactivation et l'émergence d'espaces critiques dans le domaine de la production culturelle à destination du grand public, comme ce fut le cas de *HUM®*. Et seulement vers 1981, sous une deuxième période de relâchement du régime, le magazine de Cascioli a réussi à se consolider et se politiser.

Après une analyse approfondie et pertinente, l'auteure aboutit à la conclusion qu'*HUM®*, par sa lutte pour rendre hégémonique l'option démocratique, pas seulement en termes politiques mais en la présentant comme la seule forme de vie possible face à la barbarie dictatoriale, a joué un rôle central dans la promotion du retour à l'État de droit, tout en étant « le centre névralgique du processus de

[10] *Ibidem,* p. 361.
[11] *Ibidem,* p. 14.

reconstruction de la culture massive »[12]. Aussi, loin de banaliser les sujets au cœur du débat public, l'humour est devenu au cours des années de plomb un acteur clé dans la remise en question du discours officiel puis ensuite, dans la restauration démocratique ainsi que la consolidation de l'État de droit.

[12] *Ibidem*, p. 312.

M. GUILLEMONT, Entrevue de REP, dessinateur de presse argentin : « De l'humour politique à l'humour historique », Atlante. Revue d'études romanes, n°13, Automne 2020, p. 385-414, ISSN 2426-394X.

REP[1], dessinateur de presse argentin : De l'humour politique à l'humour historique

(Entrevue, Buenos Aires, le 12 décembre 2020)

M.G[2]**.** Le livre que tu as publié récemment, *Evita. Nacida para molestar*, secoue par la nouveauté qu'il apporte par rapport à l'icône bien connue. Or, ceux qui regardent tes dessins depuis tes débuts y retrouvent aussi tout ce que tu as créé depuis la publication de ton premier dessin de presse. Commençons, si tu le veux bien, par retracer ton itinéraire.

REP. Je suis un dessinateur de presse. Mon dessin est humoristique, autrement dit d'une exposition immédiate et massive. J'ai fait beaucoup d'autres choses dans ma vie des livres, des fresques, des performances… , mais je reste avant tout un dessinateur de presse. Je suis, paradoxalement, esclave et bénéficiaire de la ligne. La ligne porte un récit, c'est toujours une calligraphie porteuse d'une anecdote. Il n'y a rien à faire : je viens de la narration et ne peux en sortir.

M.G. C'était un projet difficile de vouloir être un dessinateur de presse dans un pays où la tradition de l'humour graphique est aussi riche qu'en Argentine ?

REP. Non, au contraire. C'était plus facile. Parce que c'était s'inscrire dans une tradition. Je n'étais pas seul. Ma formation s'est faite auprès de dessinateurs. Il suffisait de les regarder. J'ai appris en les regardant. Je n'ai pas eu d'autre école que celle-là. Je n'ai même pas fini les études secondaires. Je n'ai jamais pris un cours de

[1]Autodidacte, venu des revues d'humour des années 70 et 80, Miguel Repisso (1961) dessine quotidiennement pour *Página/12* depuis l'apparition de ce journal national, en mai 1987.
Il est l'auteur d'une quarantaine de livres, de dizaines de fresques et de performances. Depuis dix ans, il crée une conversation talentueuse avec artistes, écrivains, acteurs, philosophes, politiques dans son programme hebdomadaire « *El holograma y la anchoa* » (Radio AM 750).

[2] Michèle Guillemont, Univ. Lille, ULR 4074 - CECILLE - Centre d'Études en Civilisations Langues et Lettres Etrangères, F-59000 Lille, France

dessin. C'était dans l'air. Enfant, je lisais des tas de bandes dessinées. Je choisissais presque toujours les argentines. Personne ne les choisissait à ma place car chez moi, il n'y avait ni livres ni journaux. Je recherchais toujours un récit argentin. J'aimais aussi les revues mexicaines : *La pequeña Lulú*, *Periquita*… Mais j'avais une prédilection pour les bandes dessinées argentines : *Patoruzú*, *Conventillo de don Nicola*, *Afanancio*…



Figure 1 : Quino (série Postales*)*

M.G. Quelle est la première revue où tu publies ?

REP. Ça aurait pu être n'importe laquelle. De fait, la première où je publie n'est pas une revue d'humour mais d'ufologie. Elle était dirigée par un acteur, Fabio Serpa, dont je n'ai jamais fait la connaissance, et s'appelait *Cuarta dimensión*. Un grand dessinateur d'ici, qui faisait *El conventillo de Nicola* (l'histoire d'un Italien dans un *conventillo* du quartier de La Boca) et que j'adorais, m'a dit un jour : « Écoute gamin, tu peux commencer à publier. Va trouver le responsable artistique de *Cuarta Dimensión* ». Ce que j'ai fait. Et on y a publié mon dessin. Puis un autre. J'ai dessiné

pour neuf numéros de cette revue. Jusqu'au jour où j'ai demandé à être rémunéré. Je leur ai dit : « *Che*, vous allez me payer un jour ? ». Je devais avoir quinze ans.

M.G. Un âge canonique…

REP. J'étais bien heureux qu'on me publie. Mais je trouvais ignominieux de le faire gratuitement ! Il était temps d'être payé et que ce que je faisais soit valorisé. Après cela, j'ai adhéré à une association de dessinateurs, une démarche très corporatiste. Je travaillais alors dans une maison d'édition où je ne publiais pas, mais où j'étais graphiste et voyais passer les originaux des grands noms de la bande dessinée sérieuse, du neuvième art. Ce qui n'est pas ma spécialité car j'ai toujours fait le choix du grotesque, de la ligne humoristique. J'étais fait pour cela.
Deux ans après l'expérience de *Cuarta Dimensión*, apparaît *HUM®*. À ses débuts, c'est encore une revue plutôt sur les moeurs, assez lourdaude, où on retrouve en partie la rédaction de *Satiricon*. Et les maîtres du dessin de l'époque sont de la partie. C'est là que se situent mes débuts véritables. J'étais très jeune. Il est certain qu'entre mes 14 et 18 ans, je balbutiais et faisais ce que je pouvais. Je ne m'étais pas encore trouvé. C'est vers 1980, dans *HUM®*, lorsqu'on m'y a confié une page entière, que j'ai pu développer une idéologie et commencé à y devenir un auteur. J'ai compris alors que j'avais quelque chose à dire, que je n'allais pas seulement publier des dessins drôles pour compléter des notes journalistiques ou d'opinion. À partir de là, selon les aléas du métier, je quittais une revue à la suite d'une dispute pour une autre, qui généralement faisait faillite, et ainsi de suite, jusqu'à trouver un jour plus de stabilité, au retour d'un voyage.

M.G. Lequel ?

REP. Un voyage en Europe, de deux mois, depuis Madrid, en passant par Stockholm, Vienne, toute l'Italie, Barcelone, la France… J'ai alors pris conscience que c'était en Argentine que je voulais vivre et travailler, que je voulais m'adresser aux miens, aux gens que je connais. Si cela prenait à un moment donné un tour plus universel, tant

mieux. Mais je voulais voir qui j'étais ici, ce qui m'intéressait était ici. Il est vrai que nous vivions alors les temps heureux du retour de la démocratie. Nous sortions de la dernière dictature civico-militaire. J'ai fait ce voyage en 1985. C'était un moment où nous étions emplis d'espoir. Je suis donc rentré en Argentine gonflé à bloc. Et plus jamais je n'ai eu l'idée d'aller m'installer ailleurs.

M.G. Tu travailles pour le quotidien *Página/12* depuis son premier numéro, en mai 1987. C'est le premier journal où tu dessines tous les jours ?

REP. Exact. J'avais publié, de manière sporadique, dans le quotidien *Tiempo Argentino*. En 1982 et 1983, si j'ai bonne mémoire. Mais cela n'avait pas fonctionné. Ce journal n'a pas duré non plus d'ailleurs. Et puis Carlos Trillo me demande un projet pour la page d'humour qu'il doit coordonner pour *La Razón*, dont Jacobo Timerman prend la direction en 1984. J'ai fait proposition cette page mais la rubrique n'a pas vu le jour, peut-être à cause du départ de Timerman.
Mais j'ai conservé ce projet et l'ai présenté à Jorge Lanata lorsqu'il m'a appelé pour fonder *Página/12*. Lui attendait tout autre chose, ce qui avait du succès alors : la bande dessinée « Les Alfonsín » que j'avais publiée dans *HUM®*. Ce que j'ai refusé.



Figure 2 : "Los Alfonsín"

M.G. Autrement dit tu commences par un humour politique « traditionnel », centré sur un personnage politique.

REP. Pas du tout. Car il faut se rappeler qu'*HUM®* démarre en 1978, alors qu'il est absolument impossible de publier de l'humour politique. En 1980, j'ai commencé à m'en rapprocher. Et ce n'était pas à proprement parler de l'humour politique, plutôt culturel. Par exemple le jour où « Tacho » Somoza est mort au Paraguay, j'ai célébré l'événement, tout comme lorsque John Wayne a passé l'arme à gauche. J'ai pris parti alors, mais s'agissant toujours de situations internationales. Un jour, j'ai osé m'en prendre, dans un de mes dessins, au journaliste Bernardo Neustadt, mais ce n'était encore qu'un humour pseudo-politique. Il était hors de question de faire de l'humour politique sous le régime militaire. La possibilité n'apparaît que très progressivement, avec l'échec du plan économique de la dictature, et puis surtout après la Guerre des Malouines. Après cette défaite, plus rien ne nous a arrêtés. Là oui, on a commencé à faire de l'humour politique. Et moi, j'ai poussé le bouchon un peu plus loin.
Mes débuts véritables dans l'humour politique, c'est la série « Les Alfonsín » que je commence à *Satiricón* (deuxième étape). Andrés Cascioli vient m'y chercher parce qu'il cherchait un remplaçant pour celui qui faisait la « clinique du Doctor Cureta ». J'ai accepté de revenir alors à *HUM®*, mais à condition d'y faire ce qui avait du succès alors, autrement dit « « les Alfonsín ».

M.G. Pourquoi cette insistance ?

REP. Parce que j'ai compris où je mettais les pieds. La revue *HUM®*, en démocratie, était alfonsiniste. Absolument anti-péroniste et alfonsiniste. Et moi j'attaquais l'alfonsinisme. Ce que j'ai accentué après les lois d'impunité « *punto final* » et « *obediencia debida* ».
À *HUM®*, je savais que je devais déranger le partisan d'Alfonsín. Mais j'ignorais ce qu'allait être *Página/12* et les deux premières années, j'ai pataugé. J'ai commencé par dessiner l'enfant qui veut devenir député, à partir de la bande dessinée que j'avais

proposée à Trillo et Timerman en 1984. On était en 1987 et je dessinais des enfants qui voulaient avoir leur propre représentation au Parlement parce qu'ils ne croyaient pas aux adultes. J'ai donc fait la série des « *Mocosos* » [les gosses] et de la fillette des bidonvilles, *Socorro*. Peu à peu, cela s'est transformé et s'est tourné vers la classe moyenne. Et c'est ce qui a sauvé mon espace. Car cette série sur le bidonville, pour le lectorat intellectuel et progressiste de *Página/12*, ne marchait pas. Je devais incommoder le lecteur du journal, son progressisme et ses aspects « psycho-gauchistes ».

M.G. C'est avec le personnage *Gaspar el Revolú* que tu trouves une certaine sérénité dans le dessin quotidien.

REP. Oui. Lorsqu'enfin je trouve comment bousculer le lecteur de *Página/12* et m'en prendre au sens commun de ce journal. Car quel est le rôle d'un humoriste ? Celui de bouffon, qui ne caresse pas le lecteur dans le sens du poil.
Plus tard, j'ai rompu avec la série des personnages mis en scène quotidiennement. Depuis 1998, je dessine selon l'envie du jour. Mais le point de départ a été ces personnages d'enfants. Tout d'abord *Soccoro*, qui voulait faire élire un autre député de son parti. La formule est donc lancée : *Socorro* et *Auxilio*. *Socorro* m'a mené au personnage de *Lukas*, et *Auxilio* à son père, *Gaspar*, aux idéaux des années 70, de gauche, qui suit une thérapie sans fin et croit à la psychanalyse.

M.G. : Un personnage assez en accord avec l'imaginaire du lectorat de *Página/12*…



REP : Tout change avec la chute du mur de Berlin. Le journal change. Jusqu'alors cohabitaient à *Página/12* des figures importantes du journalisme des années 60 et 70 et de jeunes battants de la nouvelle génération. Et ce sont ces derniers qui l'emportent. Je me retrouve alors entre deux feux. Mon héritage, c'est celui d'Osvaldo Soriano, Miguel Briante, Horacio Verbitsky… mais j'appartiens à la nouvelle génération. J'ai l'âge de Jorge Lanata. Et commence alors le ménémisme, une des conséquences de la chute du mur et de la bipolarité du monde.

M.G. *Página/12* a été un pilier de la critique du ménémisme. Or, de mémoire, tu as très peu dessiné ce président.

REP. Je n'ai pas voulu le dessiner, ou exceptionnellement : comme un harceleur, un violeur, un type dégueulasse. Je n'ai pas voulu cohabiter avec Menem. À distance, je me rends compte qu'Alfonsín ne me révulsait pas autant. J'ignore pourquoi, mais je m'étais fait à son allure et sa physionomie. Refuser de dessiner Menem m'a amené à critiquer sa politique à partir d'un autre angle, celui des mésaventures du personnage *Gaspar el Revolú*, le gauchiste psychanalysé. Le type qui s'est exilé, qui a bossé en Espagne, qui est rentré au pays, pour qui tout va mal, toujours, parce qu'il n'a pas fait la révolution, cumule les défaites, et que la psychanalyse ne le guérit pas… Et puis à partir de 1998, vers la fin du deuxième gouvernement de Menem, j'ai laissé tomber. Ces personnages ne réapparaissent plus que très rarement. Je suis complètement libre : un jour, c'est une bande dessinée sur les foulards verts et les revendications des Argentines, le lendemain sur un tout autre sujet, « l'enfant bleu » revient faire un tour, ou le personnage de Lukas. Bref, ma liberté est totale.

M.G. C'est un dessin qui s'est détaché de la conjoncture immédiate à mesure que tu allais vers les arts et la littérature.

REP. C'est vrai.

M.G. En quelle année publies-tu *Bellas Artes* ?

REP. 2004.

M.G. Mais certains dessins de ce livre remontent à 1995.



Figure 3 : Abril 1937, GUERNICA, segundos antes (Bellas Artes)

REP. Je publie des livres depuis 1985. Le voyage en Europe, c'était avec l'argent du contrat de mon premier livre. Et, dans cette première publication, « Le réceptionniste de là-haut », il y avait déjà tout ce qui viendra après : la diversité des styles, des manières, des personnages. J'y ai déjà cette attitude de saltimbanque, paradoxalement très attaché à la série. C'est ce qui me caractérise.



Figure 4 : John Lennon (série El recepcionista de arriba*)*

J'ai consacré une année entière à dessiner tous les quartiers de Buenos Aires[3], une autre aux *Postales*[4]… Mes livres sont très différents les uns des autres. Mais il est vrai que mon dessin quotidien, au journal, a à voir avec ce que je dessine à côté, ailleurs et en même temps. *Página/12* m'a laissé entièrement libre, sans que je le lui demande. Et parfois cela part d'une initiative interne au journal. Par exemple, l'éditrice Gabriela Esquivada m'a demandé un jour de dessiner un quartier pour un supplément et j'ai décidé de les dessiner tous. C'est dans *Sátira/12* que je commence la série *Bellas Artes*[5]. Le dessin quotidien ne m'a jamais suffi. Et chaque fois qu'une obsession me prend, je l'épuise. Une fois allé jusqu'au bout, je tourne la page. Aujourd'hui, je ne referais pas la série des quartiers.

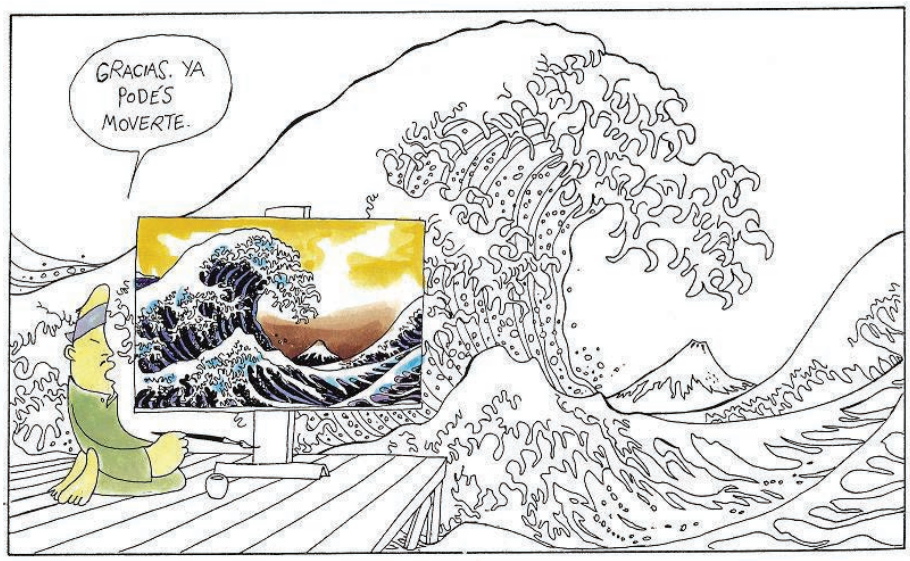
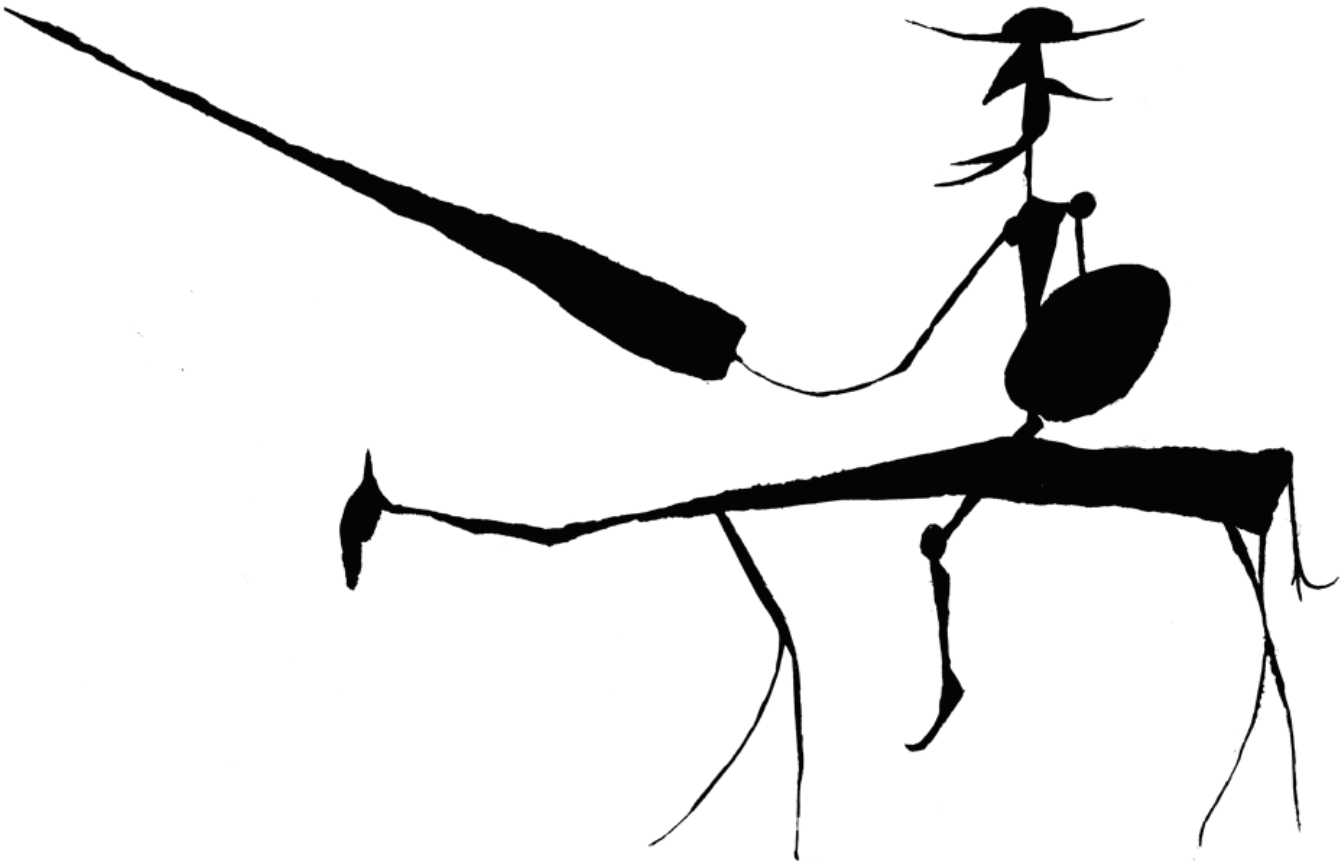


Figure 5 : « La ola de Okusai » (série Bellas Artes)

MG. Et pour ce qui est de tes dessins en lien avec la littérature, ce que tu fais n'est pas une « illustration ». Pour se saisir du *Quichotte*, ou de la *Divine Comédie*, il faut avoir un courage démesuré.

[3] *Y Rep hizo los Barrios,* Buenos Aires, Página/12, 1993, réédité par Editorial Sudamericana, 2005.
[4] *Postales,* Buenos Aires, Edición Planeta, 1993.
[5] *Bellas Artes*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2004.



REP. Le courage ne consiste pas à vouloir rivaliser avec les grands illustrateurs. Ceux du *Quichotte* sont d'un talent inouï, extraordinaire, à commencer par le plus grand : Gustave Doré. Mais du côté des humoristes, bien peu s'y sont frottés. Ces textes, on les présente toujours avec solennité, pour leur immensité, parfois pour leur obscurité. En Argentine, nous avons les illustrations, merveilleuses, de Roberto Páez et de Carlos Alonso. Mais leur lecture n'est pas la mienne. Moi, je pars du plaisir que me procure la lecture du *Quichotte*. Je veux un dessin qui invite à lire ce texte. D'une certaine manière, je suis un divulgateur. Je ne cherche pas à illustrer artistiquement le texte mais à me mettre au service des gens, du public, pour indiquer que c'est une œuvre tout à fait accessible.

M.G. Dessiner le *Quichotte*, ou la *Divine Comédie*, est loin du dessin de presse quotidien. Et ce n'est peut-être pas tout à fait le même public.

REP. J'insiste : je pense au lecteur que je suis, pas à un lectorat cultivé. Celui-ci est apparu plus tard. Et il m'a accepté ! Les universitaires, les spécialistes de Cervantès, je ne les ai pas cherchés lorsque je dessinais le *Quichotte*. Je n'avais eu aucun contact avec eux auparavant et j'ai déssiné le *Quichotte* selon ma propre lecture. J'ai respecté le lecteur que je suis avant toute chose.

M.G. Et qu'en est-il de la dimension politique lorsque tu prends la décision de dessiner le *Quichotte*, ou la *Divine Comédie* ?

REP. Tout ce que je fais est politique. Faire la série *Bellas Artes* a été un geste politique. C'est m'approcher d'un monde habituellement présenté comme difficile, dont s'est approprié le journal *La Nación* avec sa supposée intelligentsia pingre et dégueulasse. Jusqu'à maintenant, mon seul échec est la *Divine Comédie*, parce que je n'ai pas su la rendre « populaire » ici. Les spécialistes de Dante ne m'ont pas appelé. Ce n'est que maintenant, à l'approche des 700 ans de la mort du poète et de sa célébration, que quelques-uns prennent contact avec moi. Mais je l'ai dessiné dans le même esprit que le *Quichotte*. C'est le même geste politique. Même si la difficulté est accrue par le fait de ne pas avoir accès au texte original. Car j'ai dû choisir une traduction. Je ne voulais pas de celle de Bartolomé Mitre. Il était impossible d'obtenir la version du poète Jorge Aulicino dont une nouvelle édition était prévue. J'ai finalement suivi celle pubiée par Luis Tedesco, celle du médecin Antonio Jorge Milano. Mes dessins de la *Divine Comédie* ont été publiés avec le texte en italien et cette version espagnole, dans les fascicules hebdomadaires distribués par *Página/12*. L'ensemble devait ensuite être édité par ma maison d'édition Planeta. Un retard a été pris et il n'y pas malheureusement pas eu de publication de l'ensemble.



M.G. Y-a-t-il un texte argentin qui éveille le désir de dessiner comme celui de Cervantès ou Dante ?

REP. Non. Le livre qui me tente depuis un moment est *Pinocchio*. Et puis il y a un projet que je remets toujours à plus tard, et qui n'est pas le texte d'un Argentin : il s'agit de Juan Rulfo. Mais chaque année je dessine à partir de nombreux textes argentins, en particulier dans le supplément *Verano/12*, et ce depuis longtemps, car j'ai commencé avec ceux d'Osvaldo Soriano, Miguel Briante... Mais une œuvre d'ampleur… Le *Martín Fierro* ne me tente absolument pas, je ne vois pas comment faire de l'humour, comment y entrer de cette manière. Il est vrai que la *Divine Comédie* n'offrait pas beaucoup de possibilité non plus de ce point de vue. Mais c'est une œuvre si mystérieuse. Et elle est si peu et si mal connue. J'aurais pu me permettre de dessiner un dentiste dans le septième cercle de l'enfer, personne n'aurait remis cet humour en cause. Mais, avec le *Martín Fierro*, que faire ? Et puis Fontana Fontanarrosa s'en était chargé. Vraiment, je ne saurais pas par quel bout le prendre.



M.G. Pour nous rapprocher de ton livre *Evita*… Je l'ai lu en y reconnaissant, peut-être à tort, le texte de Rodolfo Walsh, « *Esa mujer* ». Autrement dit, c'est un livre qui m'a semblé très proche de la littérature.



Figure 6 : Evita. Nacida para molestar.

REP. Bien sûr. Car je n'ai pas vécu un seul jour d'Eva. Eva est littérature, entièrement. Mais il n'y avait pas d'antécédents humoristiques pour cette figure. Et pour ce qui est des précédents plastiques, graphiques, il n'y a pas énormément de choses non plus. C'est un personnage face auquel je me suis senti très seul mais aussi entièrement libre.

M.G. Pour ce qui est des représentations artistiques, celles de Daniel Santoro, par exemple, n'ont pas interféré ?

REP. Pour faire ce livre, je n'ai pas regardé une seule fois la production de Santoro, ou de Ricardo Carpani, pas même de Carlos Gorriarena. J'ai tout cela à l'esprit évidemment, aussi bien les images d'une revue très partisane, comme celles de González Bayón dans *PBT*, que la relecture idéologique d'Eva par les artistes plastiques. Mais pour ce qui est de l'humour, il n'y avait personne ! Personne lorsqu'Eva était en vie, et personne depuis sa mort. Je me suis donc senti libre de créer ma propre Eva. Même s'il m'en a coûté ! Mais j'étais certain d'en avoir l'audace et que les lecteurs sauraient lire cette audace. À aucun moment je n'ai voulu provoquer de scandale. Je voulais une Eva *aggiornada* : mon Eva serait humaine, une Eva toute proche, une Eva dont on percevrait le souffle. Voilà l'Evita Perón que je cherchais, introuvable dans les arts, peut-être davantage présente au cinéma.

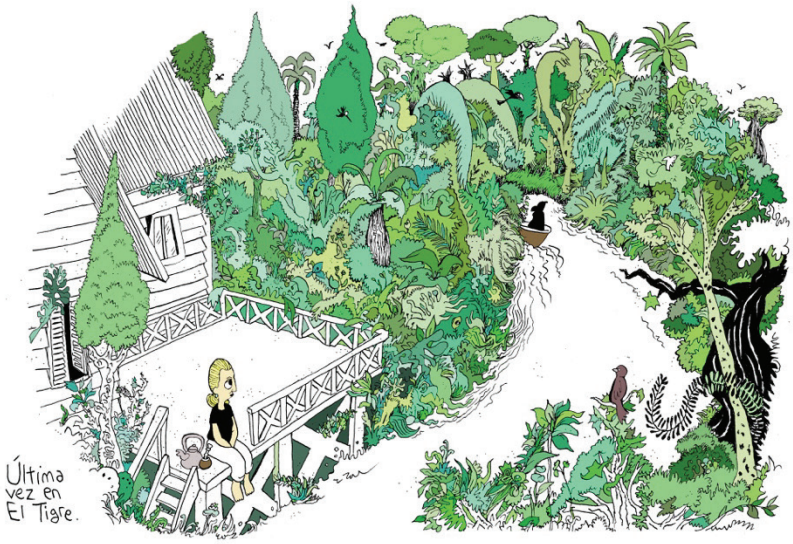


Figure 7 : Evita. Nacida para molestar.

MG. Dans le cinéma argentin ?

REP. Le film *Juan y Eva* (2011) de Paula Luque a son intérêt, car il met en scène Eva avant le 17 octobre 1945. L'autre est celui de Juan Carlos Desanzo (1996) où Ester Goris incarne une Eva passionnelle. Mais il y a toujours un détail qui cloche, et Eva apparaît toujours quelque part divinisée ou caricaturée.
Et puis il y a Copi. C'est Copi qui m'aiguillonne à créer mon Eva.

MG. Tu es un grand admirateur de Copi depuis toujours. Qu'est-ce qui t'a piqué plus précisément ?

REP. En 2017, le théâtre Cervantès de Buenos Aires programme deux œuvres de Copi, dont *Eva Perón*[6]. J'y suis allé. Mais à la sortie du théâtre, il a été pénible d'écouter les commentaires du public, composé en partie de *garcas*[7], en plein macrisme triomphant, rire de « cette putain »…



Figure 8 : Evita. Nacida para molestar.

M.G. C'est une œuvre où il n'y a pas grand-chose de l'imaginaire populaire argentin autour de la figure d'Eva…

[6] En co-production avec la Comédie de Caen, sous la direction de MARCIAL DI FONZO BO.
[7] Terme argotique qui est à la fois l'envers du verbe « *cagar* » et la contraction du substantif *oligarca*.

REP. Non, absolument rien de cet amour populaire. Au contraire : tout a à voir avec les relations de la famille de Copi, propriétaire du journal *Crítica*, et Perón. Une famille anti-péroniste. Sauf que la création de Copi transcende évidemment tout cela. Et j'aime son œuvre. Ses textes bien sûr. Et puis surtout Copi appartient à ma profession, c'est un artiste exceptionnel. Je ne raterais jamais aucune représentation de sa pièce. Mais je ne supporte pas ce public de Buenos Aires qui, majoritairement, reste profondément anti-péroniste.

M.G. Le projet de ce livre, publié en 2019, émerge donc en 2017 ?

REP. Exactement, l'idée d'une autre Eva s'impose à moi à l'écoute des réactions du public lors de cette représentation de la pièce de Copi. Et puis j'avais à l'esprit que mai 2019 allait être marqué par la célébration du centenaire de la naissance d'Eva. J'ai alors proposé le projet de ce livre à la maison d'édition Planeta, où Nacho Iraola s'est montré immédiatement enthousiaste. J'ai alors commencé à consulter tout ce qui pouvait me manquer, ce qui dépasse ce qui « adjective » trop, dans un sens ou dans l'autre, dont on perçoit la tendance partisane ou détractrice. La biographie de l'historienne Marysa Navarro[8], très rigoureuse, a été fondamentale. Il me fallait cette rigueur scientifique, documentée même si, par la suite, je n'en fais qu'à ma tête. Mais j'avais besoin de cet essai historique. Cela vient sans doute du journalisme, il faut partir des faits. J'ai regardé beaucoup de documentaires, une quantité énorme de photos. Le cheminement a été tortueux. Mais quel bonheur quand enfin mon Eva est apparue.

M.G. Une Eva qui apparaît en plein macrisme. Mais une Eva née de l'humour politique, et dessinée avec beaucoup de tendresse. Je t'avoue que lorsque tu m'envoies ton livre en format PDF avant sa publication, j'ai craint la réaction de quelques péronistes « orthodoxes » pour quelques dessins qui pouvaient être vus

[8] Marysa NAVARRO, *Evita,* Buenos Aires, Corregidor, 1981, rééditée par Edhasa, 2018.

comme de véritables « hérésies ». Car la parution de ce livre coïncide avec le moment où la CGT argentine demande, très officiellement, la béatification d'Eva Perón.

REP. C'était une charge supplémentaire. Mais mon livre a été d'abord une réaction à cet auditoire majoritairement macriste de la pièce de Copi. Et je n'ai pas cessé de dessiner contre cette droite durant le gouvernement de Mauricio Macri.

M.G. Et derrière cette Eva que tu créés, y avait-il Cristina Kirchner ? Tu as peu dessiné Cristina Kirchner.

REP. C'est que je dessine peu les gens en vie.

M.G. Tu dessinais cependant Néstor Kirchner.

REP. Non, de son vivant je n'ai fait que la série des "*huevitos Kirner*". J'ai dessiné Néstor Kirchner surtout après sa mort. Vraiment, j'ai perdu le goût de dessiner les hommes et les femmes politiques, et depuis pas mal de temps. J'aurais pu dessiner abondamment Cristina Fernández de Kirchner, je ne l'ai fait qu'une paire de fois. Il y a même un dessin qu'elle a regardé… et critiqué. Parce que je l'avais représentée avec la bouche tordue. C'était pour une fresque de la *Casa de América* de Barcelone, consacrée à une centaine de personnages célèbres qui y étaient passés, dont Cristina, et qu'elle a vu lors d'une cérémonie avec Manuel Serrat. Vraiment dessiner des personnalités politiques ne m'intéresse plus, parce que tu es ou lèche-bottes ou détracteur… Je préfère prendre mes distances avec ce qui est trop attaché à la conjoncture immédiate et ne dessiner qu'au moment où on dispose de toutes les pièces du puzzle. Par exemple, désormais je pourrais dessiner Diego Armando Maradona. Parce que le risque qu'un chapitre clé, qui pourrait rendre caduque subitement la narration, n'existe plus.

M.G. Et pour revenir au livre *Evita. Nacida para molestar*, il est difficile de faire abstraction de l'épreuve des insultes et injures, tel qu'elle se répète en Argentine avec la péroniste Cristina Fernández.

REP. Suite aux multiples présentations publiques de ce livre, je me rends compte que ce livre est le produit de tout ce qu'une femme au pouvoir peut subir, et pire encore. Et s'ajoute tout ce que le mouvement des femmes actuel apporte. C'est un livre sur le corps d'une femme, non pas sur la pensée politique d'Eva. L'itinéraire du cadavre d'Eva, raconté en particulier dans « *Esa mujer* » de Rodolfo Walsh, le dit : il s'agit avant tout d'un corps, du corps argentin. À partir de celui-ci, c'est toute l'histoire des corps argentins qui apparaît : les tribulations des dépouilles des grands hommes de l'Argentine, ce qu'il advient des corps dans ce pays. Les disparus, la disparition, l'expérience des Mères et Grands-Mères de la Place de Mai, l'expérience de Cristina Kirchner. Et puis tout ce que le mouvement des femmes revendique : « ne nous frappez pas, ne nous harcelez pas, ne nous tuez pas ». Ce livre aurait été très différent si je l'avais fait il y a dix ans : Cristina n'avait pas encore reçu autant d'attaques, à l'exception de celui du *campo*, et c'était avant le surgissement du mouvement des femmes ici.

M.G. Dans ton livre, Eva est un personnage ravivé, illuminé par le féminisme actuel.



Figure 9 : Evita. Nacida para molestar.

REP. Oui, car je suis persuadé qu'elle aurait appartenu pleinement à ce mouvement. Eva a beaucoup fait pour les femmes : le droit de vote, les branches syndicales féminines… Et elle serait allée beaucoup plus loin car elle revendiquait avant tout les femmes pauvres. C'est un féminisme beaucoup moins visible que celui de la classe moyenne.



Figure 10 : Evita. Nacida para molestar.

Dans les salles où j'ai présenté cet ouvrage, souvent je me la suis imaginée assise dans une des files de l'assistance. Après tout, elle n'aurait eu que cent ans l'an dernier… Et elle m'aurait sans doute tancer à la manière de Cristina : « qu'est-ce qui t'as pris de me dessiner en train de baiser ? ». Mais Eva aurait été une femme *aggiornada.* Parce qu'elle était à l'écoute, des nouvelles générations, et surtout des perdants. Elle les a toujours écoutés et lutté pour imposer des droits nouveaux là où ils n'existaient pas.

MG. Ce livre a eu beaucoup de lectrices ?

REP. Ce que je sais, c'est qu'aucun féminisme ne l'a critiqué dans aucune des présentations publiques que j'ai faites dans toutes les provinces du pays. C'était un risque. Au contraire, il a toujours reçu le meilleur accueil, des jeunes femmes, des femmes âgées, ou même de ceux et celles qui avaient connu Eva. Ces derniers auraient pu se froisser, ainsi que les péronistes en général. Mais il n'y a eu aucune réaction négative. Au cours de ces expositions, je projetais tous les dessins, l'un après l'autre (sans obligation d'achat du livre donc pour les spectateurs). Il pouvait se produire quelque exclamation de surprise, bien sûr. Mais personne ne s'est senti offensé et n'a quitté l'endroit offusqué. Le public était conscient que j'avais dessiné pour Eva et pour les femmes. Toutes mes audaces thématiques, supposées ou réelles, étaient parfaitement acceptées. Il a bien été compris que c'est un livre tout à la fois irrévérencieux et amoureux.

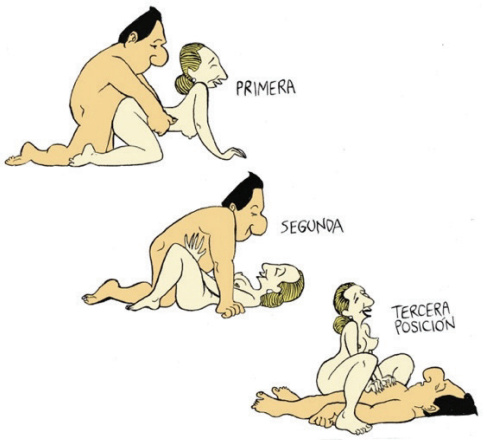


Figure 11 : Evita. Nacida para molestar.

M.G. Ce livre sort en mai 2019. À quel moment arrivent les menaces ?

REP. Au moment des élections présidentielles. Tout d'abord à l'approche des PASO[9]. En août 2019, le local « *Lo de Néstor* » où je devais faire la présentation

[9] P.A.S.O., acronyme des élections primaires (*Primarias, Abiertas, Simultáneas y Obligatorias*). Il s'agit de celles d'août 2019.

d'Evita… reçoit de nombreuses menaces et, à quelques jours de ce scrutin, les organisateurs ont jugé prudent de reprogrammer la séance pour novembre, une fois les élections définitives passées. C'est à ce moment-là que ça a chauffé[10].

M.G. Et comment as-tu vécu cela ? Il y a bien longtemps, et de manière répétée, nous avons connu les menaces contre les expositions de León Ferrari, accusé de « blasphème ». Tu t'inquiètes véritablement ou tu considères cette manifestation comme anecdotique ?

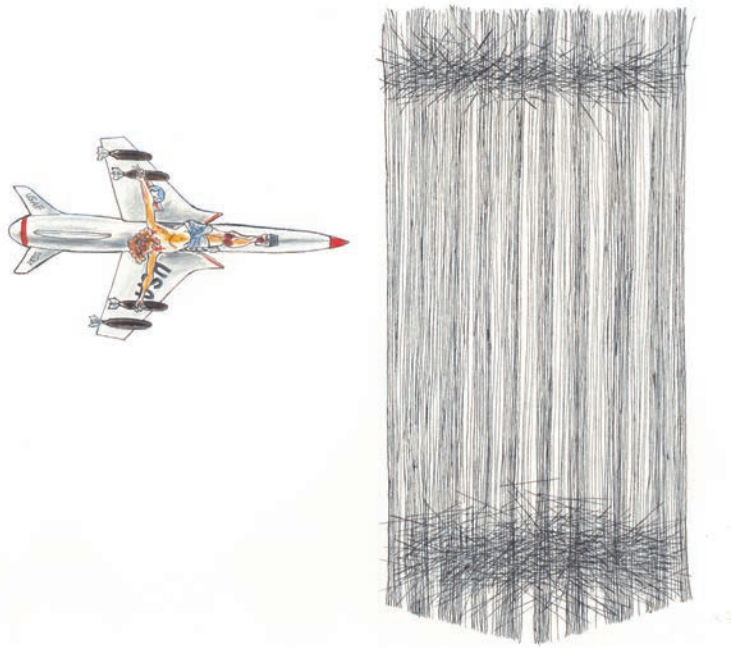


Figure 12 : Obra de León Ferrari (série Bellas Artes*)*

REP. Je n'ai ressenti aucune peur. J'ai simplement pensé : « Mais quelle bande de couillons ». J'aurais voulu les avoir véritablement en face et leur dire : mais rendez-vous compte que les choses ont changé, nous ne sommes plus dans les années 50, regardez bien ce livre, parlons donc. Voilà : j'aurais voulu échanger avec ces

[10] Sur ce « scandale », les notes de presse sont nombreuses. Pour exemple : https://www.clarin.com/cultura/nombre-evita-escrachan-insultan-rep-dibujo_0_4R94fAO8.html; https://www.lanacion.com.ar/cultura/pintadas-rep-su-libro-dibujos-vida-evita-nid2308771/, https://noticias.perfil.com/noticias/cultura/miguel-rep-tras-el-escrache-contra-su-libro-quieren-dejar-a-evita-en-un-armario.phtml, https://www.anred.org/2019/12/14/nueva-amenaza-a-rep-por-dibujar-a-peron-con-una-hoja-de-cannabis-y-panuelo-verde/...

manifestants. Eux préféraient faire du bruit, dans le contexte des élections que la droite venait de perdre.

M.G. C'était quelque chose de très ponctuel et limité donc. Vu de l'extérieur, j'avoue avoir imaginé qu'il s'agissait d'un épisode de plus contre le dessin humoristique et critique, dans la succession à laquelle on assiste globalement : l'arrêt de publication de dessins critiques par le *New York Times*, Al Azar qui cesse de faire paraître ces dessins dans la Bolivie de Yañez…

REP : Non, ce n'est pas du tout ce que je ressens. J'ai fait un livre d'humour historique, non pas politique. Pour moi, l'humour politique véritable est un humour historique. C'est ce à quoi je prétends. Je lis tout d'un point de vue historique. Avant ce livre, j'avais publié *200 ans de péronisme. Biographie non autorisée de l'Argentine*[11] et ma vision est qu'il existe un parti de la distribution des richesses et un parti de l'austérité. La question est toujours la même : de quel côté es-tu ? Et pour ce qui est des menaces à cause du livre *Evita*…, ce qui m'a le plus surpris, c'est qu'il ne s'agissait pas de partisans de Macri mais de personnes de mon propre bord, des hommes qui n'ont pas regardé tout le livre et qui, à partir d'un seul dessin, et parce qu'ils ne veulent pas voir le sein ou le sexe d'Eva, ou les militaires bander devant son cadavre, passent à côté du message d'amour.

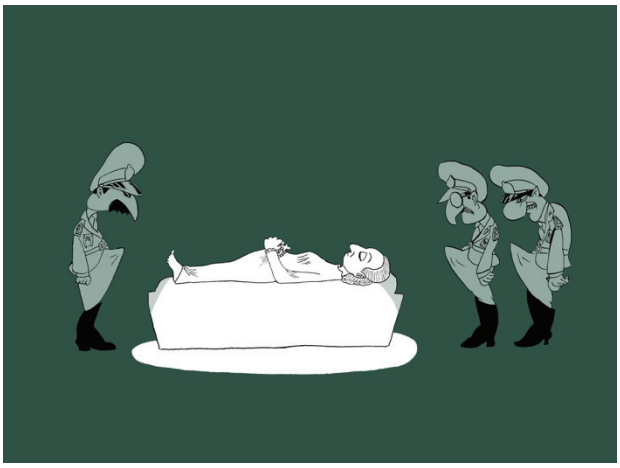


Figure 13 : Evita. Nacida para molestar.

[11] REP, *200 años de peronismo. Biografía no autorizada de la Argentina*, Buenos Aires, Planeta, 2010.

Tout ce qu'on peut craindre de ces gens, c'est de recevoir un coup, mais évidemment pas leur jugement. Ce sont des analphabètes de l'humour. Il est vrai que si ces menaces s'étaient produites dès la publication du livre, j'aurais été autrement plus inquiet. Eva était contre l'avortement, mais c'était en 1951 comme Cristina Kirchner il y a encore dix ans. Et ce livre, élaboré durant le macrisme, livre de résistance et cabale, nous a soutenus tout au long de 2019, jusqu'à la défaite électorale de la droite.

M.G. En même temps que surgissaient aussi des « Evita » contre le macrisme en plein cœur de la capitale[12]… Tu disais que ton humour prend une dimension de plus en plus « historique » sans doute dans la tradition du grand Oski[13]. Mais tu fais aussi de l'humour d'économie politique !

REP. Oui, chaque vendredi le journaliste économiste Alfredo Zaiat m'envoie une synthèse de ce que va être son article du dimanche, et à partir de celle-ci je tente une synthèse de son sujet. Et justement, là je pose toujours la dimension historique. Si ce n'était que de l'économie seule, quel ennui. Zaiat n'est pas du tout ennuyeux, mais sa spécialité oblige à écrire des textes rigoureux, comme ceux d'Horacio Verbistky dans le cadre du droit. Moi, j'apporte une simplification populaire ce qui n'est pas le cas lorsque je m'intéresse à l'art ou à la littérature. Mais pour ce qui est du journalisme, je dois offrir une synthèse dans un seul dessin qui soit métaphorique, ou paradoxal… Je tente d'inviter au thème abordé de manière différente, comme lorsque j'accompagne les conférences du juriste Raúl Zaffaroni ou du philosophe Juan Pablo Feinmann, où ce sont les exposants qui s'occupent de la complexité du sujet exposé, pas moi.

[12] Voir, pour exemple, la performance « Evita el macrismo » du 6 mai 2019 : https://www.clarin.com/cultura/fotogalerias-cien-evitas-homenajean-argentina-eva-peron-100-anos-nacimiento_5_wA-aZWcF_.html (consulté le 11/12/2019).
[13] En 2013, REP a d'ailleurs organisé l'exposition « *OSKI, un monje enloquecido* » au Museo de Bellas Artes de Buenos Aires.



Figure 14: Página/12, *31/05/2020, pour l'article d'Alfredo Zaiat, "Con o sin cuarentena, la economía se cae"*

M.G. Et comment vis-tu la crise du journalisme ?

REP. Comme tout lecteur.

M.G. Mais le dessinateur de presse d'un quotidien a aussi un rôle journalistique, ou éditorialiste.

REP. Je suis mon instinct. Je sais qui lire. Je ne prête aucune attention à la vilénie, croissante dans les médias. Disons que je sens que le journalisme s'achemine vers sa fin. Un jour, plus personne ne fera confiance au journalisme, à l'exception peut-être de quelques subjectivités, de certaines opinons. Le journalisme, celui que nous voulions, a existé un temps et n'est plus. Le capitalisme a tout avalé. Les journaux, les entreprises médiatiques, ont un patron et il n'y a plus aucune liberté. Quelque auteur en dispose encore, des enquêteurs indépendants la prennent, il est des personnalités fortes qu'il est inconcevable d'interdire ou d'écarter. Le journalisme subsiste encore un peu à la radio. Parfois sur quelques réseaux sociaux.

M.G. Les plateformes du journalisme dit "alternatif » n'offrent pas une rubrique ou une page d'humour. Depuis le XIXème siècle, dans les publications journalistiques il y avait toujours eu un espace pour l'humour.

REP. C'est que l'humour continue d'être graphique. Si un dessin est publié sur un site internet d'information, c'est parce qu'il a d'abord été pensé pour le support papier. Celui-ci est premier. Prenons l'exemple de El Roto : on retrouve ses dessins sur le site de *El País* parce qu'ils sont conçus pour le journal sur papier. C'est vrai : les publications nouvelles entièrement numérisées ne présentent pas de page d'humour. Peut-être parce que l'humour de presse a toujours été un humour et un dessin d'auteur : Hermenegildo Sábat, Landrú, Plantu pour *Le Monde*… Dans un quotidien ou une revue d'information, le dessinateur est une signature. Ce n'est pas comme une publication entièrement humoristique où publie l'un, ou l'autre, et où varient les regards. L'humour se perd peut-être aussi parce qu'il va ailleurs : la radio, la télé dans une certaine mesure. La publicité est emplie d'humour…, évidemment pas d'un humour politique. Tout y devient plus cynique. Le cynisme du perdant. C'est un humour qui démobilise. Comme l'humour *yankee*, celui des Simpson. Ce n'est pas un humour pour l'indignation et la transformation. C'est un humour d'accompagnement de celui qui est vaincu, s'avale une bière en riant de lui-même, de son impuissance à changer le monde.

M.G. Et que penses-tu de sites consacrés exclusivement à l'humour. Par exemple celui d'*Alegría política* ?

REP. Je ne regarde pas ces sites. J'ai vu les annuaires sur papier d'*Alegría Política*. Je les trouve très pauvres graphiquement parlant. Car il y a une douane à passer : je regarde les dessins qui sont bons, qui viennent d'une tradition et de quelque part. Aujourd'hui, n'importe qui dessine et publie sur les réseaux sociaux. Et il y a de véritables trouvailles pour ce qui est de l'humour. Les mèmes sont souvent extraordinaires. Ce sont des saillies absolument nécessaires. Grâce à Dieu les mèmes existent ! Mais que sont-ils ? Le niveau n'en est pas très élevé. Ils peuvent excellents et ils jouent un rôle cathartique. Maradona meurt et immédiatement il y a une centaine de mèmes qui te font franchement rire. Tant mieux : avant, il fallait attendre quelques jours pour une réaction humoristique à un événement. La démocratisation des outils que permettent le photomontage ou le recours au *trashing*, tout cela est

formidable. Mais où sont les auteurs ? Où est Daumier ? Où est El Roto ? Rien de tout cela ne mène à l'humour graphique. Si tu prends *Alegría Política*, les annuaires sont un aide-mémoire des événements, mais tu ne les collectionnes pas pour la qualité du dessin. La revue *Barcelona* a un dessinateur de la taille de Langer, mais après il faut remplir les pages restantes, et elle n'a pas grand-chose que tu veuilles revoir pour le plaisir des yeux. Mais j'admets regarder de moins en moins d'expressions d'humour graphique. C'est une matière que j'ai épuisée. Mes nourritures spirituelles sont ailleurs. Je préfère lire un essai, qui m'en fait baver pour y entrer, à feuilleter une revue d'humour. Cette soif-là s'est éteinte.

MG. Mais tu ne cesses d'expérimenter. Ces derniers mois, tu proposes une animation de quelques-uns de tes dessins.

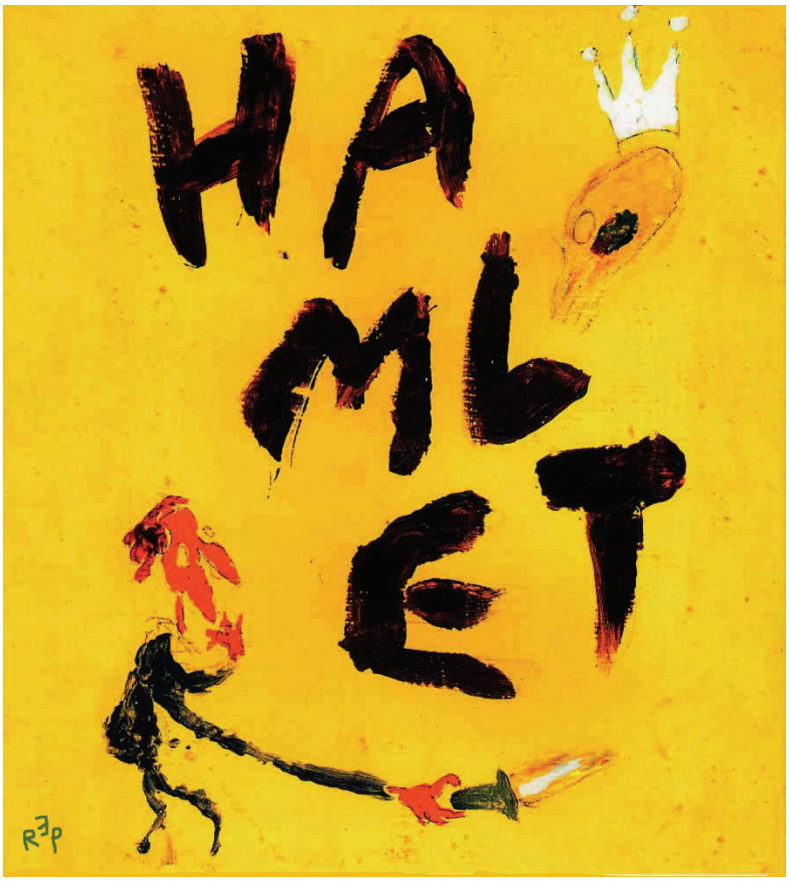
REP. J'ai toujours eu besoin d'expérimenter. J'ai d'abord publier dans un media graphique, comme je désirais le faire adolescent. Ensuite sont venues les fresques, qui sont tout autre chose : le corps s'engage entièrement, les gens assistent à ton travail, tu ne disposes pas d'un schéma préalable et tu te lances à dessiner sur un grand espace. Ce n'est pas une création habituelle et je continuerai à le faire. Et puis cette année, il a fallu rester chez soi à cause de la pandémie. Alors quelque chose de nouveau est apparu, par le plus grand des hasards. Mon ami Jorge Hernández a commencé à m'envoyer des textes très brefs, les « *cuentínimos* ». J'ai proposé spontanément de les illustrer. Et puis je me suis dit : faisons bouger cela, ajoutons une caméra, une musique. Quelque chose est apparu alors, que le dessin immobile n'a pas. Ceci dans le même temps où les acteurs essayaient quelque chose de différent en pleine pandémie, privés de scène, par le streaming.

MG. Et tu les as publiés sur le site de *Página/12*[14]

[14] Pour exemple, le « cuentínimo » *Guernica*, accessible sur https://www.pagina12.com.ar/263399-guernica

REP. Au Mexique, ils ont fait mieux avec *cuentínimos* : un livre. La maison d'édition s'appelle Minerva. Le livre s'ouvre et se ferme comme un accordéon. Il comporte tous les textes, et tous les dessins de chaque texte. Tu poses une caméra et l'animation apparaît. C'est la « réalité augmentée ». Autrement dit, ce type d'expérience qui se diffusait seulement sur les réseaux sociaux peut désormais être un livre. C'est merveilleux pour nous qui nous sommes formés au papier, qui sommes des lecteurs de livres, et qui nous sentions perdus sans cette matérialité. Désormais, à partir d'un « QR » sur ce type de livre, toute l'expérience audiovisuelle apparaît. Alors c'est décidé, je vais désormais faire cela, après les livres, et les fresques. Je réfléchis déjà à un long métrage. Et c'est *Hamlet*, un texte qui me fascine depuis l'enfance, qui me tente pour ce type de support et de création. La question du mouvement des mains est un peu fatigante comme je viens de le faire pour *Paraísos perdidos*[15]. Mais la réalisation se fait chez soi, sans avoir à demander une subvention à quelque institution, et des milliers de personnes peuvent le voir immédiatement sur les réseaux. Voilà qui m'a permis de tirer profit du confinement.

[15] Pour l'Instituto Cervantes de Dublin, REP, « Paraísos perdidos entre líneas »/ Lost Paradises Between the Lines, 2020, accessible sur https://www.youtube.com/watch?v=ifNVTy4gE-w.



Certes, ce n'est plus à proprement parler de l'humour. Comme pour la série des « *ventanas culturales* » que j'ai réalisées pour l'Institut français d'Argentine, c'est un dessin aimable, parfois grotesque, plutôt une sorte de paradoxe visuel[16].

[16] Pour exemple, « *Las monjas francesas, las Madres, Dolor y Gloria* », sur la chaîne de l'Institut Franaçis d'Argentine : https://www.youtube.com/watch?v=sm7ws9hU-HE

RESÚMENES Y PALABRAS CLAVES

Atlante, n°13 (automne 2020)

Humor y Política Decir y no decir

RESÚMENES Y PALABRAS CLAVES

María Elsy CARDONA. *Nieves,* testimonio gráfico de la historia de Colombia: una perspectiva feminista, una nueva manera de ver la realidad

Resumen

Nieves, la icónica caricatura editorial de la pintora y periodista gráfica colombiana Consuelo Lago, tiene como protagonista a Nieves, una joven afrocolombiana que, con humor e insolente franqueza, comenta sobre el diario acontecer en el país, la cultura y las relaciones de pareja. *Nieves* representa una crónica de la historia del país en las últimas cinco décadas. El presente artículo hace un estudio de la composición gráfica de *Nieves* desde una perspectiva feminista y discute su naturaleza de testimonio dentro del periodismo gráfico.

Palabras clave

Testimonio gráfico, feminismo, Consuelo Lago, Nieves, Colombia.

María Elsy CARDONA. *Nieves,* a graphic testimony of Colombia's history: a feminist perspective, a new way of seeing reality

Abstract.

Nieves, the iconic political cartoon created by the Colombian painter and graphic journalist Consuelo Lago, has as its protagonist a young Afro-Colombian girl, Nieves, who, with humor and bold frankness, comments on the country's daily events, culture and the relations between men and women. *Nieves* represents an ongoing chronicle of the country's history over the last five decades. The present article looks at *Nieves*' graphic composition from a feminist perspective and discusses its witnessing nature as part of graphic journalism.

Key words

Graphic testimony, feminism, Consuelo Lago, Nieves, Colombia.

María Elsy CARDONA. *Nieves,* témoignage graphique de l'histoire de la Colombie: une perspective féministe, une nouvelle façon de voir la réalité

Résumé

Nieves, la caricature éditoriale iconique créée par la peintre et journaliste graphique colombienne Consuelo Lago, a comme protagoniste Nieves, une jeune fille afro-colombienne qui, avec de l'humour et une franche sincérité, parle des actualités du pays, de la culture et des relations entre les sexes. *Nieves* représente une chronique de l'histoire du pays dans les dernières cinq décades. Cet article explore la composition graphique de *Nieves* à partir d'une perspective féministe et discute ses caractéristiques de témoignage comme journalisme graphique.

Mots-clés

Témoignage graphique, féminisme, Consuelo Lago, Nieves, Colombie

*

Laura CILENTO. Dark Humour and its Proper Enemies. Approach to Sergio Langer's Graphic World.

Abstract

Dark humour is usually considered as a thematic type of humour and recognized for its provocative message but this point of view tends to postpone the fact that the whole message comprehends, because of its hilarious imprint, an aesthetic dimension that, in this particular case, will be assumed through incongruence and explicit not only in the thematic selection, but in the graphic exhibition of the incorrectness. Visual work of Sergio Langer, the most recognizable dark humorist in Argentina nowadays, will be examined from these perspectives and in the complex medium of humoristic and political journalism in which he includes his visual pieces.

Keywords

Dark humour, incongruence, exhibition, provocation.

Laura CILENTO. El humor negro y sus verdaderos enemigos. Una aproximación al mundo gráfico de Sergio Langer.

Resumen

El humor negro es considerado habitualmente como un tipo de humor temático y reconocido por su mensaje provocativo, pero tiende a postergarse el hecho de que el mensaje en su totalidad comprende, a propósito de su impronta humorística, una dimensión estética que, en este caso particular, será asumida mediante la incongruencia y la explicitud no solo de su selección temática, sino en la exhibición gráfica de lo incorrecto. El trabajo visual de Sergio Langer, el más reconocido humorista negro en la Argentina actual, será revisado desde estas perspectivas y en el medio complejo del periodismo humorístico y político en el que él incluye sus obras visuales.

Palabras clave

Humor negro, incongruencia, exhibición, provocación.

Laura CILENTO. L'humour noir et ses vrais ennemis. Une approche du monde des arts graphiques de Sergio Langer.

Résumé

L'humour noir est consideré avec fréquence comme un type d'humour thématique et il est reconnu par son message provocatif, mais il y a une tendance a repousser le fait que le message comprenne, dans sa totalité, et à partir de son tracé humoristique, une dimension esthétique que, dans ce cas particulier, sera assumée grâce à l' incohérence et l'explicite, pas seulement de sa sélection thématique mais aussi dans l'exhibition graphique de l'incorrect. Le travail visuel de Sergio Langer, l'humoriste noir le plus reconnu d'Argentine aujourd'hui, sera passé en revue depuis cette perspective et dans le milieu complexe du journalisme humoristique et politique dans lequel il inclut ses œuvres visuelles.

Mots clés

Humour noir, incohérence, exhibition, provocation

*

Thomas FAYE. Formes graphiques de l'outrance : quand l'iconotexte se joue de la limite. Débordement et retenue dans l'humour graphique de Manel Fontedevila.

Résumé

Le neuvième art est, presque ontologiquement, l'art d'une contrainte matérielle ; celle que Thierry Groensteen désignait comme le « multicadre », à savoir les limites de la page, de la bande, de la case, de la bulle dans l'enchâssement desquels réside en partie le pouvoir signifiant de l'écriture graphique. Le cas de l'humour graphique est à cet égard intéressant, en particulier dans le cas des vignettes de presse. Cet article étudie quelques manifestations de l'humour graphique de Manel Fontdevila en s'intéressant en particulier à la manière dont l'artiste s'empare de la notion de cadre et de son corollaire, le hors-cadre pour porter un regard critique sur les bouleversements sociologiques, politiques et idéologiques provoqués par la crise du début des années 2000 en Espagne. Par la déconstruction de l'espace vignettal, Fontdevila déconstruit aussi l'humour traditionnel et participe ainsi de la diffusion, nous tentons de le démontrer, du post-humour déstructurant tel que le définit Jordi Costa.

Mots-clé

Post-humour, humour graphique, limites, crise, Espagne.

Thomas FAYE. Graphical forms of overkill: when the iconotext plays with the limit. Overflow and constraint in Manel Fontedevila's graphic humour.

Abstract

The ninth art is, almost ontologically, the art of a material constraint; the one that Thierry Groensteen referred to as the "multicadre", namely the limits of the page, the strip, the bubble in which lies in part the significant power of graphic writing. The case of graphic humour is interesting in this respect, particularly in the case of press vignettes. This article examines some manifestations of Manel Fontdevila's graphic humour, focusing in particular on how the artist uses the notion of the frame - and its corollary, the off-frame - to take a critical look at the sociological, political and ideological upheavals caused by the crisis of the early 2000s in Spain. By deconstructing the vignette space, Fontdevila also deconstructs traditional humour

and thus participates in the diffusion, we try to demonstrate it, of the destructuring post-humour as defined by Jordi Costa.

Keywords

Post-humour, graphic humour, limits, crisis, Spain.

Thomas FAYE. Formas gráficas de la exageración: cuando el iconotexto juega con el límite. Desbordamiento y limitación en el humor gráfico de Manel Fontedevila.

Resumen

El noveno arte es, casi ontológicamente, el arte de una restricción material; la que Thierry Groensteen denominó el "multicadre", es decir, los límites de la página, la tira, la viñeta, el bocadillo en la que reside en parte el poder significativo de la escritura gráfica. El caso del humor gráfico es interesante a este respecto, especialmente en el caso de las viñetas de prensa. Este artículo examina algunas manifestaciones del humor gráfico de Manel Fontdevila, centrándose en particular en cómo el artista utiliza la noción de marco -y su corolario, el "fuera de marco"- para llevar una mirada crítica hacia los trastornos sociológicos, políticos e ideológicos provocados por la crisis de principios de los años 2000 en España. Al deconstruir el espacio de la viñeta, Fontdevila también deconstruye el humor tradicional y así participa en la difusión, tratamos de demostrarlo, del carácter desestructurante de las teorías del post-humor tan y como lo define Jordi Costa.

Palabras clave

Post-humor, humor gráfico, límites, crisis, España

*

Paulo RAMOS. Humor e política: tiras cômicas na eleição presidencial brasileira de 2018.

Resumo

Este artigo objetiva expor a influência da eleição presidencial brasileira de 2018 em tiras cômicas. A análise será feita em séries veiculadas na *Folha de S. Paulo*, um dos jornais mais influentes do país. A discussão irá demonstrar como o tema foi utilizado para a produção do humor e também que parte dos autores se posicionou

politicamente sobre a disputa presidencial, contrariando a linha editorial do próprio jornal.

Palavras-chave

Tiras cômicas, humor, imprensa, jornalismo, política.

Paulo RAMOS. Humor and politics: comic strips in the 2018 Brazilian presidential election.

Abstract

This article aims to expose the influence of the 2018 Brazilian presidential election on comic strips. The analysis wil be made in series published in *Folha de S.Paulo*, one of the most influential newspapers in the country. The exposition will demonstrate how the theme was present in the production of humor and also that part of the authors took a political position on the presidential dispute, contrary to the editorial line of the newspaper itself.

Keywords

Comic strips, humor, press, journalism, politic.

Paulo RAMOS. Humour et politique : les bandes dessinées comiques de l´élection présidentielle brésilienne de 2018.

Résumé

Cet article a pour objectif de mettre en lumière l'influence de l'élection présidentielle brésilienne de 2018 sur la bande dessinée. L'analyse porte sur une série publiée dans *Folha de S.Paulo*, l'un des journaux les plus influents du pays. La discussion montrera comment le thème a été utilisé pour la production d'humour et comment une partie des auteurs a pris une position politique dans le différend présidentiel, contrairement à la ligne éditoriale du propre journal.

Mots-clés

Bande dessinée, humour, presse, journalisme, politique.

*

Judite RODRIGUES, « "Hénaurmité" graphique et dystopie critique dans les dessins de Miguel Brieva »

Résumé

Dans les dessins de Miguel Brieva (Séville, 1974), l'humour participe assurément d'un exercice de déconstruction. Critique, moqueur, destructeur, son geste graphique se complait dans la propension à l'exagération, à l'hyperbole et au « superlatif ». L'intention est de mettre au jour les nouvelles formes de violence de la période présente de l'hypercapitalisme. La félicité n'étant guère questionneuse, c'est le dessin, en tant qu'outil de monstration, qui sera chargé de présenter les contreparties de nos jouissances acquises. Les images auront ici pour ambition de participer au renversement des insoutenables aujourd'hui à l'œuvre (Yves Citton) : insoutenable d'ordre social, éthique ou environnemental. L'humour dans un style de *loquacitas* graphique se déclinera dans cette analyse sur trois moments : le superlatif pour dire les excès du monde moderne, le hors-norme dans l'exercice d'anatomie de l'*homo consumens* et les distorsions et la carnavalisation de l'Histoire. L'insolite, l'étrange, le détournement des conventions trouveront ici leurs meilleures occasions de faire résurgence dans les modalités du geste graphique de ce dessinateur.

Mots-clés

Image (domaine hispanique contemporain), humour, hyperbole, déformations carnavalesques, détournement.

Judite RODRIGUES, "Graphic hyperboles and critical dystopia in Miguel Brieva's drawings"

Abstract

In Miguel Brieva's drawings, humour is certainly part of a deconstruction exercise. His graphic gesture often critical, sarcastic, destructive is characterized by exaggeration and hyperbole. The intention is to expose the new forms of violence of the present period of "hypercapitalism". Drawing, as a tool of demonstration, is in charge of presenting the counterparts of our acquired pleasures. His images aim to contribute to the overthrow of the unsustainable (Yves Citton) at work today:

unsustainable on a social, ethical or environmental level. To characterize the forms of humour in Brieva's illustrations and drawings, this analysis will be organized into three parts: the expression of the superlative to show the excesses of the modern world, the "out of norm" in the exercise of the anatomy of *homo consumens*, and the distortions and carnivalization of History. The unusual, the uncanny, the changes in conventions will find in this work their best opportunities to reappear in the graphic performance approaches of this cartoonist.

Keywords

Image (contemporary Hispanic domain), humour, hyperbole, distortion and alteration.

Judite RODRIGUES. Hipérboles gráficas y distopía crítica en los dibujos de Miguel Brieva.

Resumen

En los dibujos de Miguel Brieva (Sevilla, 1974), el humor participa indudablemente de un trabajo de deconstrucción. Su expresión gráfica, a menudo crítica, burlona, destructora, se explaya en la hipérbole, en lo superlativo, en lo esperpéntico. Una de las finalidades de su obra es la de descubrir y sacar a la luz las nuevas formas de violencia del periodo presente del "hipercapitalismo". Como la felicidad no suele ni cuestionar ni indagar, es el dibujo en tanto que herramienta de explicitación el que se verá encargado de exponer las contrapartidas de los placeres y deleites del "primer mundo". Las propuestas gráficas de Brieva tratan de esos llamados "puntos insostenibles" (Yves Citton) tanto a nivel social como a nivel ético, político o medioambiental. Para caracterizar las formas del humor en sus ilustraciones y dibujos, el presente análisis se organizará en tres partes: el empleo de lo superlativo para mostrar los excesos del mundo moderno, lo "fuera de norma" en el ejercicio de anatomía del *homo consumens* y por último las distorsiones y la "carnavalización" de la Historia. Lo insólito, lo extraño, el desvío de las convenciones encontrarán aquí sus oportunidades de reaparecer en las modalidades del gesto gráfico de este caricaturista.

Palabras claves

Imagen (mundo hispánico contemporáneo), humor, hipérbole, deformación carnavalesca, distorsión y alteración.

*

Magdalena SEDEK. « Humour graphique comme un outil de dénonciation politique dans le Venezuela contemporain ».

Résumé

Le but de cet article est double. En premier lieu, il consiste à offrir quelques réflexions sur la situation de l'humour graphique de contenu sociopolitique dans le Venezuela contemporain. Face au déclin de la liberté d'expression et aux innombrables tentatives de censure et d'intimidation de ceux qui diffèrent de l'idéologie officielle de l'État, le journalisme indépendant et surtout l'humour graphique passent à Internet. En fait, les vignettes politiques prolifèrent sur les réseaux sociaux, blogs ou pages de journaux numériques et, simultanément, elles deviennent le portrait le plus incisif de la réalité, ainsi que le symbole de la résistance contre le pouvoir. Par conséquent, en deuxième lieu, on essaie de montrer comment les principaux humoristes graphiques vénézuéliens ont passé en revue les événements sociopolitiques les plus récents de leur pays. L'analyse prend en compte à la fois le caractère multimodal des vignettes et les mécanismes permettant de comprendre leurs messages humoristiques et critiques.

Mots-clés

Humour graphique, Venezuela, multimodalité, métaphore, incongruité.

Magdalena SEDEK. "Humor gráfico como una herramienta de denuncia política en la Venezuela contemporánea".

Resumen

El propósito del presente artículo es doble. En primer lugar, consiste en ofrecer algunas reflexiones acerca de la situación del humor gráfico de contenido sociopolítico en la Venezuela contemporánea. Frente al declive de la libertad de expresión y a los innumerables intentos de censurar e intimidar a quienes difieran

de la ideología oficial del Estado, el periodismo independiente y, en especial, el humor gráfico se trasladan a Internet. De hecho, las viñetas políticas están proliferando en redes sociales, blogs o páginas de periódicos digitales y, simultáneamente, se convierten en el retrato más incisivo de la realidad, así como en el símbolo de resistencia contra el poder. Por ende, en segundo lugar, se intenta demostrar cómo los principales humoristas gráficos venezolanos han reseñado los acontecimientos sociopolíticos más recientes experimentados por su país. El análisis toma en cuenta tanto el carácter multimodal de viñetas como los mecanismos de comprensión de sus mensajes humorístico-críticos.

Palabras clave

Humor gráfico, Venezuela, multimodalidad, metáfora, incongruencia.

Magdalena SEDEK. "Graphic humor as a means for political denunciation in contemporary Venezuela".

Abstract

The objective of this article is dual. Firstly, it offers some reflections on the status of graphic humor of socio-political content in contemporary Venezuela. Faced with the decline in freedom of expression and countless attempts to censor and intimidate those who differ from the official ideology of the State, independent journalism and, in particular, graphic humor are moving to the Internet. In fact, political cartoons are spreading on social networks, blogs or digital newspaper websites and, simultaneously, they become the most incisive portrait of reality, as well as the symbol of resistance against power. Therefore, secondly, the author tries to demonstrate how the main Venezuelan graphic humorists have reviewed the most recent socio-political events experienced by their country. The analysis takes into account both the multimodal character of cartoons and the mechanisms for understanding their humorous-critical messages.

Keywords

Graphic humour, Venezuela, multimodality, metaphor, incongruity.

*

Gerardo VILCHES FUENTES. « Vignettes critiques de la Transition : le "Telediario Particular" d'Ivà dans *El Papus* comme commentaire politique actuel (1975-1982) ».

Résumé

Ramón Tosas Fuentes (Manresa, 1944 - Briones, 1993), plus connu sous le nom d'Ivà, fut l'un des caricaturistes les plus populaires et influents des années 70 et 80. Pendant la transition espagnole vers la démocratie (1975-1982), dans les pages du magazine *El Papus* « Telediario Particular », il créa une rubrique de commentaire politique et social d'actualité dans laquelle il reproduisait des titres parus dans la presse, auxquels il donnait un contrepoint avec un dessin humoristique. Ivà exprime quelques-unes des principales revendications de l'opposition démocratique au franquisme, mais il fut aussi l'un des premiers agents culturels à dénoncer les déficits de la Transition et à exprimer son scepticisme envers les renonciations des partis de gauche et la politique de pactes qui s'est imposée dans sa première phase. En outre, il a suivi certaines questions clés dans toute analyse critique de la transition : la situation des prisonniers politiques en attente d'amnistie, la crise économique, la répression policière, les actions de l'extrême droite, etc. L'analyse critique de l'œuvre d'Ivà, avec ses succès et ses erreurs et une vision d'ensemble nécessairement à court terme nous permettra de dresser un portrait de la transition éloigné de l'image modèle soutenue par certains médias et personnalités politiques : un portrait imprégné d'une vision cynique et pessimiste de la réalité sociale.

Mots-clés

Ivà, *El Papus*, Transition, humour graphique, satire

Gerardo VILCHES FUENTES. "Viñetas críticas de la Transición: el "Telediario particular" de Ivà en *El Papus* como comentario político de la actualidad (1975-1982)".

Resumen

Ramón Tosas Fuentes (Manresa, 1944 - Briones, 1993), más conocido como Ivà, fue uno de los dibujantes humorísticos más populares e influyentes de los setenta y ochenta. Durante la transición española a la democracia (1975-1982), realizó en las

páginas de la revista *El Papus* "Telediario Particular", una sección de comentario político y social de actualidad en la que reproducía titulares aparecidos en la prensa a los que daba un contrapunto con una viñeta humorística. Ivà da voz a algunas de las principales reivindicaciones de la oposición democrática al franquismo, pero también fue uno de los primeros agentes culturales en exponer los déficits de la transición y el escepticismo ante las renuncias de los partidos de izquierda y la política de pactos que se impuso en su primera etapa. Además, realizó un seguimiento de algunas cuestiones clave en cualquier análisis crítico de la transición: la situación de los presos políticos en espera de la concesión de una amnistía, la crisis económica, la represión policial, las acciones de la extrema derecha, etcétera. El análisis crítico del trabajo de Ivà, con sus aciertos y errores y una visión de conjunto forzosamente cortoplacista permitirá dibujar un retrato de la transición alejado de la imagen modélica sostenida por algunos medios y personalidades políticas, impregnado de una consideración cínica y pesimista de la realidad social.

Palabras clave

Ivà, *El Papus*, Transición, humor gráfico, sátira

Gerardo VILCHES FUENTES. "Critical panels from the Spanish Transition: Ivà's 'Telediario particular' in *El Papus* as a current political commentary (1975-1982)".

Abstract

Ramón Tosas Fuentes (Manresa, 1944 Briones, 1993), better known as Ivà, was one of the most popular and influential humorous cartoonists from seventies and eighties. During Spanish Transition to Democracy (1975-1982), he made in *El Papus* magazine "Telediario Particular", a section of political and social comments in which he reproduced newspaper headlines, giving a counterpoint with a humorous panel to. Ivà gave voice to some of the main vindications of the democratic opposition to Francoism, but he also was one of the first cultural agents that exposed the failures of the Transition and the skepticism before the renunciations of the left parties and the agreement policy that was imposed in its first stage. Moreover, he traced some of the key issues in any political analysis of the Transition: the situation of the political

prisoners waiting for an amnesty, economic crisis, police repression, far right actions, etcetera. The critical analysis of Ivà's work, with his successes and mistakes and a whole view inevitably short-termed allows us to make a portrait of Transition far from the ideal image supported by some media and political figures, imbued with a pessimistic and cynical consideration of social reality.

Keywords

Ivà, *El Papus*, Transition, Graphic Humour, Satire

*

Filipo FIGUEIRA. Riso, resistência e subversão: a paródia do discurso antipetista pelo *The Piauí Herald*.

Resumo

Neste artigo, pretende-se analisar a paródia do discurso «antipetista», respectivo ao movimento político contemporâneo que levou à cabo a deposição da ex-presidenta do Brasil, Dilma Rousseff. Assim, organizou-se um corpus de desnotícias publicadas entre 2015 e 2016 pelo portal humorístico *The Piauí Herald*, afim de observar paródia satírica sobre a cisão antipetista entre bons e maus sujeitos políticos. Como método de análise, empregou-se a teoria da semântica global afim de elencar os semas do discurso antipetista que foram parodiados no que diz respeito à disputa pelo *nomos*. Finalmente, a análise orbitou em torno de dois pontos: por um lado, da recorrência paródica do sintagma nominal « cidadão de bem », designação empregada originalmente pelo discurso antipetista para se auto definir; por outro, da acusação comunista, por meio da encenação de denúncias de oposicionistas como comunistas. Como conclusão, constatou-se que a paródia satírica do discurso antipetista trabalha sobre a memória desse discurso de maneira a fazê-lo dizer não apenas aquilo que ele permite, mas expondo também seu contraponto: em vez de apenas reforçar e transgredir o discurso original, fá-lo dizer sua própria contradição, seu dito e seu não-dito.

Palavras-Chave

Antipetismo, Paródia, Subversão, Humor, Discurso

Filipo FIGUEIRA. Rire, résistance et subversion : la parodie du discours antipetista par *The Piauí Herald*.

Résumé

Dans cet article, nous avons l'intention d'analyser la parodie du discours « antipetista », relatif au mouvement politique contemporain qui a mené à la déposition de l'ancienne présidente du Brésil, Dilma Rousseff. Ainsi, un corpus d'actualités publiées entre 2015 et 2016 a été organisé via le portail humoristique The Piauí Herald, afin d'observer la parodie satirique de la séparation antipétiste entre bons et mauvais sujets politiques. En tant que méthode d'analyse, la théorie de la sémantique globale a été utilisée pour répertorier les sèmes du discours antipétiste qui étaient parodiés en ce qui concerne le litige pour le *nomos*. Enfin, l'analyse s'est concentrée sur deux points : d'une part, la récurrence parodique du substantif « bon citoyen », nom utilisé à l'origine par le discours antipétiste pour se définir ; de l'autre, l'accusation communiste, par la mise en scène de dénonciations des opposants communistes. En conclusion, il a été constaté que la parodie satirique du discours antipétiste travaille sur la mémoire de ce discours afin de lui faire dire non seulement ce qu'il permet, mais aussi d'exposer son contrepoint : au lieu de simplement renforcer et transgresser le discours d'origine, cela lui fait dire sa propre contradiction, son dit et son non-dit.

Mots-Clés

Antipetisme, Parodie, Subversion, Humour, Discours.

Filipo FIGUEIRA. Laughter, resistance and subversion: *The Piauí Herald*'s parody of antipetista discourse.

Abstract

In this article, we intend to analyze the parody of the «antipetista» discourse, regarding the contemporary political movement that carried out the deposition of the former president of Brazil, Dilma Rousseff. Thus, was organized a corpus of satirical news published between 2015 and 2016 by the humorous portal The Piauí Herald, in order to observe a satirical parody about the antipetista division between good and bad political subjects. As the method of analysis, the theory of global

semantics was employed in order to list the *sèmes* of the antipetista discourse that were parodied related to their nomos dispute. Finally, the analysis focused on two points: on the one hand, the parodic recurrence of the noun phrase « good citizen », a name originally used by the antipetist discourse to define itself; on the other, the communist accusation, through the staging of denunciations of their oppositionists as communists. As a conclusion, it was found that the satirical parody of the antipetist discourse works on the memory of said discourse in order to make him say not only what he allows, but also exposing his counterpoint: instead of just reinforcing and transgressing the original discourse, it makes him say his own contradiction.

Key-Words
Antipetism, Parody, Subversion, Humor, Discourse.

*

Alexandra PALAU, Les usages de l'humour en situation de crise politique : l'exemple du processus séparatiste catalan.

Résumé

Considéré comme la crise politique la plus grave de ces quarante dernières années de démocratie depuis le coup d'État manqué de février 1981, le processus séparatiste catalan a mis au jour, à travers les fortes tensions qui opposent l'État central au gouvernement régional, le clivage identitaire Espagne-Catalogne. Cet article se propose de mener une réflexion sur les différents usages de l'humour dans ces dynamiques de confrontation entre pro et anti-indépendance en lien avec les deux échéances électorales majeures de l'année 2017 : le référendum illégal sur l'indépendance du 1er octobre et la campagne électorale pour les élections autonomiques catalanes du 21 décembre. L'objectif est d'interroger la spécificité des dispositifs humoristiques dans un contexte marqué par une conflictualité croissante en prenant en considération le discours des différents acteurs impliqués, tels les dirigeants politiques, la presse nationale et régionale mais aussi la société civile à l'origine d'un militantisme plus réactif et spontané en partie lié à l'utilisation des réseaux sociaux. Il s'agit d'analyser les modes de dérision mis en œuvre et leur impact politique et culturel afin de comprendre à travers quels procédés discursifs l'humour

permet d'exprimer la contestation et fonctionne comme le révélateur d'enjeux de pouvoir et de résistances.

Mots clés

Crise catalane, discours politique et médiatique, caricatures, parodies, mouvements de contestation.

Alexandra PALAU, The use of humour in a political crisis: the example of the Catalan separatist process.

Abstract

Considered the most serious crisis of the last forty years of democracy since the failed coup of February 1981, the Catalan separatist process has revealed, through the strong tensions between central and regional governments, the identity rift between Spain and Catalonia. This article aims to reflect on the different uses of humour in these confrontation dynamics between pro and anti-independence groups in relation to the two major elections of 2017: the illegal referendum on independence on the 1st October and the election campaign for the Catalan elections on 21st December. The objective is to question the specificity of humorous devices in a context marked by growing conflict by considering the discourse of the various people involved, such as political leaders, the national and regional press but also the civil society behind a more reactive and spontaneous activism due to the use of social media. It is a question of analysing the methods of derision implemented and their political and cultural impact to understand through which discursive processes the humour allows the expression of dissent and functions as the indicator of issues of power and resistance.

Key words

Catalan crisis, political and media discourse, caricatures, parodies, protest movements.

Alexandra PALAU. Los usos del humor en situación de crisis política: el ejemplo del proceso separatista catalán.

Resumen

Considerado como la crisis política más grave de estos últimos cuarenta años de democracia desde el fallido golpe de Estado de febrero de 1981, el proceso separatista catalán ha puesto de manifiesto, a través de las fuertes tensiones que enfrentan el Estado central al gobierno regional, la ruptura de identidad España-Cataluña. Este artículo pretende reflexionar sobre los diferentes usos del humor en estas dinámicas de confrontación entre los independentistas y los no independentistas en relación con los dos plazos electorales principales del año 2017: el referéndum ilegal sobre la independencia del uno de octubre y la campaña electoral para las elecciones autonómicas catalanas del 21 de diciembre. El objetivo es examinar la especificidad de los dispositivos humorísticos empleados en un contexto marcado por una importante escalada conflictiva, tomando en consideración el discurso de los diferentes actores implicados, como los dirigentes políticos, la prensa nacional y regional, pero también la sociedad civil en el origen de un militantismo más reactivo y espontáneo debido a la utilización de las redes sociales. Se trata de analizar la diversidad de los recursos humorísticos empleados y su impacto político y cultural para comprender a través de qué procedimientos discursivos el humor permite expresar la protesta y funciona como el indicador de luchas de poder.

Palabras clave

Crisis catalana, discurso político y mediático, caricaturas, parodias movimientos de protesta.

*

Diana PIFANO. El humor de los hijos de las personas desaparecidas en Argentina.

Resumen

Los familiares de las 30,000 personas desaparecidas durante la última dictadura cívico-militar argentina han luchado durante décadas por la verdad y la justicia, a pesar de enfrentar obstáculos políticos y legales, y rechazo social. Su situación

cambió en 2003 cuando el presidente Néstor Kirchner declaró su solidaridad por la generación diezmada e inició un giro político que alentó el diálogo artístico sobre el tema. Desde entonces los hijos de personas desaparecidas reflexionan sobre la tragedia familiar y la lucha por la justicia, acercándose al tema con una nueva perspectiva caracterizada por una distancia de los hechos históricos, y por la aparición de un tono lúdico. Este estudio explora *Diario de una princesa montonera – 110% verdad* de Mariana Eva Pérez y el espectáculo *Montonerísima* escrito y representado por Victoria Grigera. Ambas tratan su situación con humor irreverente. Nuestro análisis parte de una reflexión sobre las condiciones sociales y culturales bajo las cuales introducen la risa a este tema tan sombrío. En materia teórica referimos a Gabriel Gatti para entender cómo estas narrativas están construidas en la ausencia del sentido y finalmente describimos cómo este humor constituye una estrategia para asumir la tragedia, construir memorias y delinear la identidad de estas artistas.

Palabras clave

Argentina, Hijos de los desaparecidos, Memoria, Humor, Trauma

Diana PIFANO. The humor of the children of Argentina's disappeared.

Abstract

The families of the 30.000 people disappeared during Argentina's last military dictatorship have spent decades searching for truth and justice, despite facing political and legal obstacles, and social rejection. In 2003 President Néstor Kirchner changed the political landscape when he expressed solidarity with the decimated generation, and thus spurred on the artistic dialogue surrounding the topic. Since then, many children of disappeared persons reflect on their families' tragedy and their struggle for justice through art. Their works not only stand at a distance from the historical past, they also offer a jovial perspective. This study examines *Diario de una princesa montonera – 110% verdad* by Mariana Eva Pérez and the show *Montonerísima* written and performed by Victoria Grigera; both of whom describe their situation with irreverent humour. We begin examining the social and cultural conditions that lead to the introduction of humour to such a sombre theme. Later

we refer to the theoretical framework presented by Gabriel Gatti in order to understand how these narratives are predicated on the absence of meaning. Finally, we describe how humour in this context is a mechanism for accepting tragedy, constructing memories, and establishing the artists' identity.

Keywords

Argentina, Children of the Disappeared, Memory, Humour, Trauma

Diana PIFANO. L'humour des enfants des disparus en Argentine.

Résumé

Les familles des 30 000 personnes disparues lors de la dernière dictature militaire Argentine ont passé des décennies à rechercher la vérité et la justice, malgré des obstacles politiques et juridiques et un rejet social. En 2003, le président Néstor Kirchner a changé le paysage politique en exprimant sa solidarité avec la génération décimée et a stimulé le dialogue artistique autour du sujet. Nombreux enfants de personnes disparues réfléchissent à la tragédie de leur famille et à leur lutte pour la justice à travers l'art. Leurs œuvres ne sont pas seulement éloignées du passé historique, elles offrent également une perspective joviale. Cette étude examine *Diario de una princesa montonera - 110% verdad* de Mariana Eva Pérez et le spectacle *Montonerísima* écrit et interprété par Victoria Grigera ; les deux décrivent leur situation avec un humour irrévérent. Nous commençons à examiner les conditions sociales et culturelles qui conduisent à l'introduction de l'humour sur un thème aussi sombre. Plus tard, nous nous référons au cadre théorique présenté par Gabriel Gatti afin de comprendre comment ces récits sont fondés sur l'absence de sens. Enfin, nous décrivons comment l'humour dans ce contexte est un mécanisme pour accepter la tragédie, construire des souvenirs et établir l'identité des artistes.

Mots clés

Argentine, Enfants des disparus, Mémoire, Humeur, Traumatisme

*

João Pedro ROSA FERREIRA. Humor, insulto e política nos periódicos de José Agostinho de Macedo.

Resumo

Quase dois séculos depois da sua morte, o padre José Agostinho de Macedo (1761-1831) continua a não deixar indiferente quem o lê. Cultivou a polémica, tanto na sua polifacetada atividade literária como na sua agitada vida pessoal. A leitura dos periódicos *A Tripa Virada* (1823), *A Besta Esfolada* (1828) e *O Desengano* (1830-1831), focada na análise da sua componente humorística, é uma viagem pela fronteira entre o sério e o risível, no decurso da qual os excessos de linguagem revelam uma amoralidade que permite ao riso funcionar de forma eficaz ao serviço de uma estratégia política contrarrevolucionária, no período das lutas liberais em Portugal. Macedo odiava a liberdade. Tinha uma profunda aversão à mudança política e social. A sua visão do mundo era autocentrada ao ponto de apelar à eliminação física dos adversários. Ao mesmo tempo possuía uma cultura sólida, servida por um talento indesmentível, capaz de utilizar recursos literários entre os quais avultavam a sátira, o sarcasmo e a troça. Usou-os com eficácia, ao serviço da violência e do obscurantismo, da misoginia e do racismo. O seu riso é liberticida. A sua obra, e particularmente os periódicos aqui abordados, desafiam uma reflexão permanente sobre os limites do humor.

Palavras chave

Sátira política, contrarrevolução, periodismo, José Agostinho de Macedo, lutas liberais em Portugal

João Pedro ROSA FERREIRA. Humour, injure et politique dans les périodiques de José Agostinho de Macedo.

Résumé

Presque deux cents ans après sa mort, l'abbé José Agostinho de Macedo (1761-1831) ne laisse jamais indifférents ceux qui le lisent. Il a cultivé la polémique, aussi bien dans son activité littéraire multiforme que dans sa tumultueuse vie personelle. Lire les périodiques *A Tripa Virada* (1823), *A Besta Esfolada* (1828) et *O Desengano* (1830-1831), en se focalisant sur leur composante humoristique, c'est explorer une frontière

ténue entre le sérieux et le risible. Les excès de langage de l'auteur révèlent une amoralité qui met le rire au service d'une stratégie politique contre-révolutionnaire dans le contexte des luttes entre libéraux et absolutistes au Portugal. Macedo haïssait la liberté. Il avait une profonde aversion pour le changement politique et social. Sa vision du monde était si autocentrée qu'il n'hésitait pas à appeler à l'élimination physique de ses opposants. En même temps il était doté d'une culture solide servie par un talent indéniable, il maitrisait parfaitement des procédés littéraires tels que la satire, le sarcasme et le persiflage. Il en a fait un usage efficace au service de la violence, de l'obscurantisme, de la misogynie et du racisme. Son rire est liberticide. Son œuvre, et tout particulièrement les périodiques ici examinés, invitent à une réflexion permanente sur les limites de l'humour.

Mots-clefs

Satire politique, contre-révolution, périodisme, José Agostinho de Macedo, luttes libérales au Portugal.

João Pedro ROSA FERREIRA. Humor, abuse and politics in José Agostinho de Macedo's periodicals.

Abstract

Almost two hundred years after his death, Father José Agostinho de Macedo (1761-1831) still raises passionate arguments. He was a controversial character, both in his many-sided literary activity and in his tumultuous personal life. Browsing through his periodicals *A Tripa Virada* (1823), *A Besta Esfolada* (1828) and *O Desengano* (1830-1831) with the focus in their humorous content leads the reader along the frontier between seriousness and jocularity, where the excesses of language disclose such an amorality that allows laughter to work efficiently on behalf of a counter-revolutionary political strategy during the struggle between Liberals and Absolutists in Portugal. Macedo abhorred freedom, as well as social and political change. His world-vision was self-centered to the point of calling for the physical elimination of his opponents. At the same time he was a scholar endowed with an unquestionable talent and able to use literary resources such as satire, sarcasm and mockery. He used them effectively at the service of violence, obscurantism, misogyny and racism. His

laughter was liberticidal. His work, especially the periodicals examined here, challenge a permanent reflection on the limits of humor.

Keywords

Political satire, counter-revolution, journalism, José Agostinho de Macedo, civil war in Portugal

*

Bernardo SUÁREZ «Dispositivo enunciativo del humor político. Variantes e invariantes en la configuración de lo decible y lo visible»

Resumen

Entendemos el discurso del humor político como una configuración espacio temporal de sentido en la que las posiciones enunciativas terminan por conformar lo que llamamos "dispositivo". Este dispositivo articula modos de decir y de ver, y a su vez restringe otros. En el presente trabajo nos proponemos describir dos de esas configuraciones que se hicieron evidentes en momentos de la historia reciente de la República Argentina. El primero se ubica en el período de la reapertura democrática (1983-1989), y da cuenta de cierta circulación discursiva de puntos de vista. El segundo (2011-2015), si bien se desarrolla luego de la crisis del 2001 y evoca a otros períodos anteriores, se destaca por presentar posiciones polarizadas políticamente.

Palabras clave

Humor, Humor político, Enunciación, Análisis del discurso, Dispositivo

Bernardo SUÁREZ « Dispositif énonciatif de l'humour politique. Variants et invariants dans la configuration du dicible et du visible »

Resumé

Nous comprenons le discours de l'humour politique comme une configuration temporaire de l'espace dans laquelle les positions énonciatives finissent par se conformer à ce que nous appelons le « dispositif ». Ce dispositif articule des façons de dire et de voir et limite à son tour les autres. Dans le présent ouvrage, nous proposons de décrire deux de ces configurations qui se sont manifestées à des

moments de l'histoire récente de la République argentine. Le premier est dans la période de la réouverture démocratique (1983-1989) et explique une certaine circulation discursive des points de vue. La seconde (2011-2015), bien qu'elle se développe après la crise de 2001 et qu'elle évoque d'autres périodes antérieures, se distingue par la présentation de positions politiquement polarisées.

Mots-clés

Humour, Humour politique, Énonciation, Analyse du discours, Dispositif.

Bernardo SUÁREZ «Enunciative device of political humor. Variants and invariants in the configuration of what can be said and the visible»

Abstract

We understand the discourse of political humor as a temporary space configuration of meaning in which enunciative positions end up conforming to what we call "device." This device articulates ways of saying and seeing, and in turn restricts others. In the present work we propose to describe two of those configurations that became evident in moments of X recent history of the Argentine Republic. The first is in the period of the democratic reopening (1983-1989), and accounts for a certain discursive circulation of points of view. The second (2011-2015), although it develops after the 2001 crisis and evokes other previous periods, Xstands out for presenting politically polarized positions.

Key words

Humor, Political humor, Enunciation, Discourse analysis, Device

*

Ludivine THOUVEREZ. Humor político en la Transición: las juntas militares del Cono Sur vistas por los humoristas de *Por Favor*.

Resumen

En la década de los 70 las dictaduras en el Cono Sur generaron múltiples protestas entre las clases intelectuales europeas. Alarmados por las violaciones de los DDHH cometidos en América del Sur, muchos artistas y periodistas organizaron campañas de denuncia contra la represión de la oposición y llamaron a la solidaridad con los

refugiados que acudían al viejo continente en busca de protección. Este artículo tiene como objetivo analizar cómo los satiristas de la revista humorística *Por Favor* lograron articular un discurso de condena a pesar del contexto de censura franquista y resaltar cómo los acontecimientos políticos acaecidos en ambos lados del Atlántico determinaron la evolución de dicho discurso. A través del análisis de piezas de corte gráfico o textual publicadas entre 1974 y 1978 en la revista, estudiaremos la representación de los regímenes de Pinochet y Videla, la descomposición política en Argentina y la injerencia de EEUU en la política interior de los países del Cono Sur.

Palabras claves

Humor, política, dictaduras, prensa española, *Por Favor*

Ludivine THOUVEREZ. Humour politique durant la Transition : les juntes militaires du Cône Sud vues par les humoristes de *Por Favor*.

Résumé

Dans les années 1970, les dictatures du Cône Sud générèrent de multiples protestations au sein des milieux intellectuels européens. Alarmés par les violations des droits de l'homme commises au Chili, en Argentine et Uruguay, de nombreux artistes et journalistes dénoncèrent la répression de l'opposition politique et appelèrent à la solidarité avec les réfugiés qui affluaient sur le vieux continent en quête de protection. Cet article vise à analyser comment les humoristes de la revue satirique espagnole *Por Favor* réussirent à articuler un discours de condamnation à l'encontre des juntes militaires malgré la censure franquiste ; et à déterminer comment les événements politiques survenus de part et d'autre de l'Océan Atlantique conditionnèrent l'évolution de ce discours. A partir de l'analyse de dessins et articles publiés entre 1974 et 1978, nous étudierons la représentation des régimes de Pinochet et de Videla, tout comme de la décomposition politique de l'Argentine et de l'ingérence des États-Unis dans les affaires internes du Cône Sud.

Mots-clés

Humour, politique, dictature, presse espagnole, *Por Favor*

Ludivine THOUVEREZ. Political Humor during the Spanish Transition: the representation of the dictatorships of the Southern Cone in the satirical magazine *Por Favor*

Abstract

In the 1970s, the dictatorships in the Southern Cone caused numerous protests from the intellectual class in Europe. Alarmed by the violation of human rights and the repression of the political opposition in Chile, Argentina and Uruguay, many artists and journalists denounced the juntas and called for solidarity with refugees arriving in the old continent, in search of protection. This article aims at analyzing how the humorists of the Spanish satirical magazine *Por Favor* managed to produce a discourse of condemnation despite Francoist censorship; and how the political events occurring on both sides of the Atlantic Ocean conditioned the evolution of this discourse. From the analysis of drawings and articles published between 1974 and 1978, we will study the representation of the regimes of Pinochet and Videla, the political disintegration of Argentina and the United States Government's interference in the internal affairs of the Southern Cone countries.

Keywords

Humor, politics, dictatorships, Spanish press, *Por Favor*

*

Kristine VANDEN BERGHE. El Subcomandante Marcos, Paco Ignacio Taibo II y Juan Pablo Villalobos. Humor, estado y nación en México.

Resumen

Se analizan las distintas formas del humor en los comunicados del Subcomandante Marcos (1994-) y en la novela breve *Desvanecidos difuntos* (1991), que su amigo Paco Ignacio Taibo II publicara unos años antes de la rebelión zapatista. Ambos recurren al humor absurdo e irónico así como a la broma ligera para criticar al Estado mexicano y señalar su responsabilidad en la violencia de las últimas décadas. En cambio, en su cuarta novela *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016), otro escritor mexicano, Juan Pablo Villalobos, dirige sus dardos humorísticos no solo contra las

instituciones oficiales sino también contra personajes asentados en la sociedad común, de manera que señala la corresponsabilidad de la nación en la triste coyuntura presente.

Palabras clave

Literatura mexicana, ironía, crítica política

Kristine VANDEN BERGHE. Le Sous-commandant Marcos, Paco Ignacio Taibo II et Juan Pablo Villalobos. Humour, État et nation au Mexique.

Résumé

Nous analysons les différentes formes de l'humour dans les communiqués du Sous-commandant Marcos (1994-) et dans le roman bref *Desvanecidos difuntos* (1991) que son ami Paco Ignacio Taibo II publia quelques années avant l'insurrection des zapatistes. Les deux écrivains recourent à l'humour absurde et ironique ainsi qu'à la blague légère afin de critiquer l'Etat mexicain et pointer du doigt sa responsabilité dans la violence qui dévaste le pays depuis des décennies. En revanche, un autre écrivain mexicain, Juan Pablo Villalobos, dans son roman *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016) ne dirige pas uniquement ses flèches humoristiques contre les institutions officielles qui représentent l'Etat mais aussi contre des personnages qui incarnent la société civile. De cette manière il signale la coresponsabilité de celle-ci dans la triste conjoncture du présent.

Mots-clés

Littérature mexicaine, ironie, critique politique

Kristine VANDEN BERGHE. Sub-commander Marcos, Paco Ignacio Taibo II and Juan Pablo Villalobos. Humour, State and Nation in Mexico.

Abstract

We analyze the various forms of humor in the political communiqués written by Subcommander Marcos' (1994-) and in the brief novel *Desvanecidos difuntos* (1991), which his friend Paco Ignacio Taibo II published a few years before the Zapatista uprising. The two writers resort to absurd and ironic humor as well as a light form of joking to criticize the Mexican state and point out its responsibility for the violence

that has devastated the country for decades. On the other hand, another Mexican writer, Juan Pablo Villalobos, in his novel *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016) directs his humorous arrows not only against the official institutions that represent the State but also against characters who embody Civil Society. In this way he points out the co-responsibility of the latter in the sad conjuncture of the present.

Keywords

Mexican literature, irony, political criticism

*

Carlos Roberto CONDE ROMERO, Entre el humor y la sátira: una visión irónica de la política en *Instrucciones para vivir en México* de Jorge Ibargüengoitia.

Resumen

Este artículo propone un enfoque diferente a la obra del escritor mexicano Jorge Ibargüengoitia. Conocido sobre todo por sus novelas, como *Los relámpagos de agosto*, por la compilación de cuentos *La ley de Herodes* y, en menor medida, por sus obras de teatro, Ibargüengoitia es también autor de más de 600 artículos aparecidos en la prensa mexicana, una gran parte de los cuales fueron editados en forma de libro después de su muerte. En este corpus, comparativamente menos estudiado y que denominaré *obra argumentativa breve*, Ibargüengoitia comparte su perspectiva de la realidad mexicana de su tiempo. A partir de una selección limitada de artículos extraídos de *Instrucciones para vivir en México*, específicamente aquéllos en los que el autor tematiza el mundo de la política, mi objetivo en estas páginas es doble: primero, mostrar que esta parte de la obra ibargüengoitiana se caracteriza, al igual que su obra narrativa, por un *ethos* irónico, en el sentido que Hutcheon y Schoentjes atribuyen a la ironía, es decir, una constatación peyorativa de la distancia entre ideal y realidad; después, exponer cómo esta ironía toma en los artículos el tono normativo propio de la sátira, contrariamente a su narrativa, más tendiente a lo humorístico.

Palabras clave

Jorge Ibargüengoitia, ironía, sátira, artículos de prensa, literatura mexicana del s. XX, política mexicana.

Carlos Roberto CONDE ROMERO, Entre l'humour et la satire : une vision ironique de la politique dans *Instrucciones para vivir en México* de Jorge Ibargüengoitia.

Résumé

Cet article propose d'envisager différemment l'œuvre de l'écrivain mexicain Jorge Ibargüengoitia. Connu principalement pour ses romans, tel *Los relámpagos de agosto*, pour la compilation de nouvelles *La ley de Herodes* et, dans une moindre mesure, pour ses pièces de théâtre, Ibargüengoitia est également l'auteur de plus de 600 articles de presse, parus dans plusieurs publications périodiques mexicaines et dont une grande partie a été éditée sous forme de livre après sa mort. Dans ce corpus, comparativement moins étudié et que je propose d'appeler *œuvre argumentative brève*, Ibargüengoitia expose son point de vue sur la réalité mexicaine de son temps. À partir d'une sélection restreinte d'articles tirés d'*Instrucciones para vivir en México*, notamment ceux où l'auteur aborde le monde de la politique, mon objectif est double : d'abord, montrer que cette partie de l'œuvre d'Ibargüengoitia se distingue, tout comme ses romans et ses nouvelles, par un *ethos* ironique, dans le sens que Hutcheon et Schoentjes donnent à l'ironie, c'est-à-dire un constat péjoratif de la distance séparant idéal et réalité ; ensuite, exposer la façon dont cette ironie acquière dans les articles un ton normatif, propre à la satire, contrairement aux romans et aux nouvelles, qui tendent plus vers un ton humoristique.

Mots-clés

Jorge Ibargüengoitia, ironie, satire, articles de presse, littérature mexicaine XXe siècle, politique mexicaine.

Carlos Roberto CONDE ROMERO, Between humor and satire: an ironic vision of politics in Jorge Ibargüengoitia's *Instrucciones para vivir en México*.

Abstract

This article proposes a different approach to the work of Mexican writer Jorge Ibargüengoitia. Known mainly for his novels, such as *Los relámpagos de agosto*, for his short story's compilation *La ley de Herodes*, and, to a lesser extent, his plays,

Ibargüengoitia is also the author of more than 600 press articles. They appeared in several Mexican periodicals, a large part of which was published in book form after his death. In this comparatively less studied corpus, which I propose to call *brief argumentative work*, Ibargüengoitia presents his point of view on the Mexican reality of his time. Based on a limited selection of articles taken from *Instrucciones para vivir en México*, specifically those in which the author discusses the world of politics, my aim in these pages focuses on two aspects. The first will state that this part of Ibargüengoitia's work is characterized, as his narrative work, by an ironic *ethos*, in the sense that Hutcheon and Schoentjes give to irony, that is, a pejorative statement of the distance between ideal and reality. The second aspect explores how this irony acquires a normative, satirical tone in the articles, unlike the novels and short stories, which tend more towards a humorous tone.

Keywords

Jorge Ibargüengoitia, irony, satire, press articles, Mexican literature 20th century, Mexican politics.

*

Georges DA COSTA. Absurde et satire dans le théâtre de Tomaz de Figueiredo : critique et désillusion.

Résumé

Poète, contiste et nouvelliste, auteur d'une « chronique héroïque », ainsi que d'un « dictionnaire de la langue parlée », Tomaz de Figueiredo (1902-1970) est surtout (re)connu comme romancier, particulièrement pour son premier livre, *A Toca do Lobo* (1947). Mais il est également l'auteur de textes dramatiques qui, certes, occupent un espace plutôt réduit au sein de son œuvre complète, mais qui sont en droit de réclamer une place particulière dans l'histoire du théâtre portugais. Tomaz de Figueiredo s'inscrit dans une longue tradition d'écrivains, de poètes et de dramaturges satiriques. Pour illustrer les différents procédés utilisés, on s'intéressera en particulier à un personnage-type, figure récurrente de son théâtre : le « Figurão » ou « Importante ». On interrogera ensuite le rôle de l'absurde dans cette entreprise dénonciatrice. Car, si satire et absurde forment un duo implacable pour régler

quelques comptes familiaux et tourner en ridicule l'idéologie salazariste triomphante (qui prône le respect absolu et hypocrite de l'ordre et de l'autorité), leur coexistence est également le signe d'un rapport plus distancié et plus désabusé au monde.

Mots-clés

Absurde, satire, Tomaz de Figueiredo, théâtre, Portugal

Georges DA COSTA. Absurdo e sátira o teatro de Tomaz de Figueiredo: crítica e desilusão.

Resumo

Poeta, contista e novelista, autor de uma «crónica heróica», assim como de um «dicionário da língua falada», Tomaz de Figueiredo (1902-1970) é sobretudo (re)conhecido como romancista, especialmente pelo seu primeiro livro, *A Toca do Lobo* (1947). Mas é também autor de textos dramáticos que, embora ocupem um espaço reduzido no seio da sua obra completa, têm o direito de reclamar um lugar especial na história do teatro português. Tomaz de Figueiredo inscreve-se numa longa tradição de escritores, poetas e dramaturgos satíricos. Para ilustrar os diferentes processos utilizados, interessar-nos-emos em particular por uma personagem-tipo, figura recorrente do seu teatro: o «Figurão» ou «Importante». Em seguida, estudaremos a função denunciadora do absurdo no teatro do autor. Porque, se sátira e absurdo formam um duo implacável para ajustar algumas contas e ridicularizar a ideologia salazarista triunfante (que prega o respeito absoluto e hipócrita da ordem e da autoridade), a sua coexistência é também sinal de uma relação mais distanciada e mais desiludida com o mundo.

Palavras-chave

Absurdo, sátira, Tomaz de Figueiredo, teatro, Portugal

Georges DA COSTA. Absurd and satire in the theater of Tomaz de Figueiredo: criticism and disillusionment

Abstract

Poet and short story writer, author of a «heroic chronicle», as well as of a «dictionary of spoken language», Tomaz de Figueiredo (1902-1970) is more (re)known as a novelist, especially for his first book, *A Toca do Lobo* (1947). But he is also the author of dramatic texts which occupy a rather limited space within his complete work but which are entitled to claim a special place in the history of Portuguese theatre. Tomaz de Figueiredo belongs to a long tradition of writers, poets and satirical playwrights. To illustrate the various literary devices used, we will pay particular attention to a typical character, a recurrent figure of his theatre: the «Figurão» or «Important». We will then question the role of the absurd. If satire and absurd form an implacable duo to settle some family accounts and make a mockery of the triumphant Salazarist ideology (which advocates absolute and hypocrite respect for order and authority), their coexistence is also a sign of a more distant and disillusioned relationship with the world.

Keywords

Absurd, satire, Tomaz de Figueiredo, theatre, Portugal

*

Magali KABOUS. Nicanor O'Donnell, révélateur cinématographique des travers de la société cubaine.

Résumé

Parmi la vague de productions indépendantes remarquable à Cuba depuis les années 90, une série de courts métrages se dégage, en particulier en raison de son succès public. Il s'agit des aventures de Nicanor O'Donnell, un personnage fictif inventé par l'écrivain, scénariste et cinéaste Eduardo Del Llano. Au fil de quinze épisodes entre 2004 et 2019, Del Llano a mis en lumière diverses situations absurdes de la réalité cubaine et les réactions de son personnage, un « Cubain moyen » aux prises avec le système. La personnalité de Nicanor, le fonctionnement des épisodes, l'humour

parfois proche du *nonsense* provoquent chez le spectateur un rire cathartique de résistance.

Mots clé

Cuba, cinéma indépendant, politique, subversion, absurde, *nonsense*

Magali KABOUS. Nicanor O'Donnell, revelador cinematográfico de tendencias disfuncionales de la sociedad cubana.

Resumen

Entre la ola de producciones independientes desde los años 90, una serie de cortometrajes se destaca, primero por su éxito popular. Se trata de las aventuras de Nicanor O'Donnell, un personaje ficticio inventado por el escritor, guionista y cineasta Eduardo del Llano. Entre 2004 y 2019, a lo largo de 15 episodios, Del Llano subrayó varias situaciones absurdas de la realidad cubana consideradas a través de las reacciones de su personaje, un cubano de a pie, luchando con el sistema. La personalidad de Nicanor, el funcionamiento de los episodios, el humor muy parecido al *nonsense* provocan en el espectador una risa catártica de resistencia.

Palabras clave

Cuba, cine independiente, política, subversión, humor absurdo, *nonsense*

Magali KABOUS. Nicanor O'Donnel, Filmic Revealer of some Cuban Society's dysfunctions.

Abstract

Among the independent movies movement that started in the 90's, a series of short films stand out, first of all because of their popular success: the adventures of Nicanor O'Donnell, a fictional character created by the writer, screenwriter and movie maker Eduardo del Llano. Between 2004 and 2019 and through 15 episodes, Del Llano highlighted numbers of absurd situations based on the Cuban reality, through his main character's reactions. Nicanor is an average Cuban struggling with the system. His personality, the episode's structure, the humour verging on nonsense altogether induce a cathartic laughter of resistance.

Key words

Cuba, independent movies, politics, subversion, absurd, nonsense

*

Maximiliano de la PUENTE & Ramiro MANDUCA. El humor en el espacio público real y virtual. Análisis de dos experiencias de colectivos de activismo artístico en Argentina.

Resumen

En este trabajo analizaremos algunas de las producciones más destacadas de dos de los colectivos de activismo artístico (Longoni, Pérez Rocca, Lidia, Di Filippo, 2017) que inciden en el espacio público real y virtual en la Argentina de los últimos años, período signado por un nuevo auge de políticas neoliberales expresadas en el gobierno de la Alianza Cambiemos, vencedora en las elecciones presidenciales de 2015. Estos grupos apelan a estrategias en las que el humor ocupa un lugar destacado: nos referimos al colectivo Alegría y al colectivo Fin De Un Mundo (FUNO). El proceso de mediatización de la política conlleva una estructuración de las lógicas políticas en función de las que emergen de los medios masivos (Verón, 2012). En la sociedad contemporánea podemos observar una crisis en cuanto a la hegemonía de los medios masivos, es decir, entre el sistema de medios masivos y el de redes sociales propio del soporte digital, es por ello que en este análisis en el que comunicación, arte y medios se presentan en estrecha relación, será central considerar la nueva circulación de esas producciones discursivas en lo que definimos como espacio virtual (Carlón, 2016).

Palabras clave

Humor, Política, Comunicación, Arte, Activismo

Maximiliano de la PUENTE & Ramiro MANDUCA. Humour in real and virtual public space. Analysis of two experiences of artistic activism collectives in Argentina.

Abstract

This paper analyzes some of the most outstanding productions of two of the artistic activism collectives (Longoni, Pérez Rocca, Lidia, Di Filippo, 2017) that have

influenced the real and virtual public space in Argentina in the recent years, a period characterized by a new wave of neoliberal policies expressed in the government of Alianza Cambiemos, winner of the 2015 presidential elections. The groups appeal to strategies where humour occupies a prominent place: we refer to the Alegría collective and the Fin De Un Mundo (FUNO) collective. The mediatization of politics involves structuring the political logic according to that which emerges from the mass media (Verón, 2012). In contemporary society, we witness a crisis in the mass media hegemony, that is, between the system of mass media and that of social networks typical of the digital era, that is why in this analysis in which communication, art, and media are presented in close relationship, it will be central to consider the new circulation of these discursive productions in what we define as virtual space (Carlón, 2016).

Keywords

Humour, Politics, Communication, Art, Activism

Maximiliano de la PUENTE & Ramiro MANDUCA. L'humour dans l'espace public réel et virtuel. Analyse de deux expériences de collectifs d'activisme artistique en Argentine.

Résumé

Dans cet article, nous analysons certaines des productions les plus remarquables de deux des collectifs d'activisme artistique (Longoni, Pérez Rocca, Lidia, Di Filippo, 2017) qui ont influencé l'espace public réel et virtuel en Argentine ces dernières années, une période marquée par une nouvelle vague de politiques néolibérales exprimées dans le gouvernement de l'Alianza Cambiemos, qui a remporté les élections présidentielles de 2015. Ces groupes utilisent des stratégies où l'humour occupe une place prépondérante : nous faisons référence au collectif Alegría et au collectif Fin De Un Mundo (FUNO). Le processus de médiatisation de la politique implique une structuration des logiques politiques en fonction de celles qui émergent des médias de masse (Veron, 2012). Dans la société contemporaine, nous pouvons observer une crise de l'hégémonie des médias de masse, c'est-à-dire entre ce système et celui des réseaux sociaux de l'ère numérique, c'est pourquoi dans cette

analyse où la communication, l'art et les médias sont présentés en étroite relation, il sera central considérer la nouvelle circulation de ces productions discursives dans ce que nous définissons comme l'espace virtuel (Carlón, 2016).

Mots-clés

Humour, Politique, Communication, Art, Activisme

Dessin de couverture : Omar Estela
Graphisme: Rosana Dillon



Figure : Découpage et collage à partir d'un détail d'une caricature d'Henry Meyer dans El Mosquito, n°105, mai 1865, Buenos Aires.