

RISA, SEXO Y CENSURA EN LA ARGENTINA DE LOS AÑOS SETENTA. LA REVISTA SATIRICÓN (1972-1974)

LAUGHTER, SEX AND CENSORSHIP IN ARGENTINA IN THE '70s. SATIRICON MAGAZINE (1972-1974)

MARA BURKART

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas/
TAREA Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural,
Universidad Nacional de San Martín.
Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina
burkartmara@gmail.com

RESUMEN

Los años setenta en la Argentina estuvieron marcados por la politización de la cultura y la reactivación de la modernización cultural –y, como parte de ella, de la revolución sexual- que la dictadura militar instaurada en 1966 había intentado frenar y reencauzar en sentido conservador y católico. Las clases medias, especialmente sus jóvenes, fueron los sujetos por excelencia que motorizaron ambos procesos. En ese contexto surgió *Satiricón*. La revista innovó en el campo periodístico y del humor gráfico. Su nombre condensaba una doble deuda que aludía a las dos temáticas que por ese entonces más irritaban al poder: sexo y política. El tratamiento satírico de ambas cuestiones por parte de la revista hizo que tuviera que confrontar con la censura, lo cual derivó en su clausura en 1974.

El artículo pone de relieve, por un lado, los alcances y las limitaciones de una publicación que se mostró abierta a promover el cambio en el ámbito de la sexualidad, considerado hasta entonces como privado y tabú. Y por el otro lado, analiza los tipos de censura que se desplegaron para evitar la difusión de imágenes que parodiaban y satirizaban la incitación al deseo.

Palabras clave: Tercer peronismo, Revolución sexual, Censura, Humor gráfico, Revista Satiricón

ABSTRACT

In Argentina, the politicization of culture and the revival of cultural modernization –and the sexual revolution as a part of it- marked the 1970s after the attempted to stop and reorient both processes in a conservative and catholic direction made by the military dictatorship established in 1966. The middle classes, specially its youth, were the subjects par excellence that motorized both processes. In this context, *Satiricón* magazine appeared, making an innovation in the journalistic and in the comic and graphic humor fields. Its name condensed a double debt related to two subjects that most irritated power: sex and politics. The satiric treatment made by *Satiricón* confront the censorship, which led to its closed in 1974.

The article lends importance to, on one hand, the scopes and limitations of a magazine that seemed open to promote changes in sexuality and sexual habits, considered up to then private and taboo. On the other hand, analyzes the types of censorship used to avoid the dissemination of images that parody and satirized the incitation of desire.

Key words: Third Peronism, Sexual revolution, Censorship, Graphic humor, Satiricón magazine

En Argentina, la década del setenta estuvo marcada por la politización de la cultura y la reactivación de la modernización cultural que la dictadura militar instaurada en 1966 había intentado frenar y reencauzar en sentido conservador y católico. Las clases medias, especialmente sus jóvenes, fueron los sujetos por excelencia que motorizaron ambos procesos. Tras el Cordobazo en 1969, la violencia política cobró nuevo protagonismo y derivó en la transición democrática que encabezó el general Alejandro Lanusse. Ese marco político generó, por un lado, un clima de libertad que, sumado al posible retorno de Juan D. Perón al país, originó expectativas diversas de cambio. Por otro lado, redefinió las condiciones sociales de producción cultural lo cual favoreció el crecimiento del mercado de bienes simbólicos y la expansión del campo cultural con el despliegue de posiciones alternativas a las dominantes. El campo periodístico y del humor gráfico no estuvo ajeno a estos cambios y reacomodamientos, en ellos corrían aires de revitalización e innovación. En 1971, en Córdoba surgió la revista *Hortensia*; 1972, en Buenos Aires, la revista *Satiricón* y en 1973, se nacionalizó la página de humor gráfico de *Clarín*, el principal diario argentino. Junto a estas nuevas propuestas editoriales irrumpió y se consolidó una nueva generación de humoristas que impuso un nuevo estilo gráfico y temático, y que reactivó tipos de risa que hasta ese entonces estaban replegados o habían perdido su efectividad.

La propuesta de este trabajo es analizar las imágenes publicadas en la revista *Satiricón* que aluden a la revolución sexual y su relación con la censura. Los objetivos son, por un lado, poner de relieve los alcances y las limitaciones de la liberación sexual promovida por una publicación que se mostró abierta al cambio; y, por el otro, analizar los tipos de censura que se desplegaron para evitar la difusión de imágenes que incitaban al deseo o parodiaban y satirizaban dicha incitación. En un período de reactivación de la modernización cultural, de gran expansión de las industrias culturales y de creciente violencia política interesa indagar en un objeto de la cultura masiva, editado por personas que no optaron por la lucha armada ni por la militancia de izquierda pero que usaron lo cómico con fines deliberadamente agresivos y le concedieron a la imagen un lugar privilegiado. En una sociedad que se expresaba cada vez más violentamente, la sátira fue un arma más para participar en las luchas simbólicas que atravesaban no sólo a lo estrictamente político sino también a aspectos considerados más privados e íntimos como el de la sexualidad.

Desde sus inicios, en noviembre de 1972, *Satiricón* se propuso recuperar el clima de libertad generado por el proceso de modernización en curso. La flamante revista se destacó por articular de modo novedoso las dos temáticas que por ese entonces irritaban al poder: el sexo y la política (Pujol, 2007). Su nombre condensaba una doble deuda que aludía tanto a uno como a otro. Por un lado, era tributario de la película homónima de Federico Fellini por aquel entonces en cartel, la cual, a su vez, era una libre adaptación de *El Satyricon* de Petronio,

obra clásica de humor antiguo. Esta identificación se complementaba con la mascota que a modo de logo tenía la revista. "Sati" era un animalito que combinaba rasgos de un sátiro mitológico con los de un diablo; su pequeño cuerpo era rojo, llevaba un sombrero vikingo a modo de cornamenta, una trompa fálica y cola de diablo. Por otro lado, el nombre elegido hacía honor a *Satirikón*, revista satírica rusa de principios del siglo XX, dirigida por el escritor y humorista Arkadi Averchenko (1881-1925). Esta revista, de ideología liberal, y su director fueron perseguidos por la policía zarista y luego, por la bolchevique "porque en materia de tener sentido del humor aquellos enemigos coincidían" (S n° 1, 1972, 12). *Satirikón* era "un gajo de aquel Satirikón del ruso, que no fue ni blanco ni rojo sino de libre cabeza y de corazón abierto a la gracia de la vida".

Ni el sexo ni la política eran nuevos para el humor gráfico. Las revistas *Rico Tipo* (1944-1972) y *Tía Vicenta* (1957-1966) constituían los antecedentes más inmediatos en tanto la primera había sido una innovadora del costumbrismo y, la segunda, de la sátira política. Pero la pérdida de picardía de *Rico Tipo* y la clausura de *Tía Vicenta* habían dejado un vacío en la prensa humorística. Asimismo, desde los años sesenta, el periodismo ya daba cuenta de los cambios en las pautas de comportamiento y en las relaciones entre los géneros. Pero *Satiricón* no se sumó a los discursos informativos, médico-moralistas, didáctico-iniciáticos ni de divulgación a los que apelaron diarios y revistas, especialmente, las dirigidas a las mujeres. Su propuesta correspondía a un fenómeno como fue el aumento de la producción gráfica de material de contenido erótico producto de la revolución sexual. *Satiricón* se presentó particularmente abierta y (aparentemente) desprejuiciada a promover el cambio en un ámbito considerado aún como privado y tabú como era el de la sexualidad.

Su propuesta implicó una ruptura con respecto a los contenidos, el diseño y el uso de la imagen de los medios de prensa de la época. En cuanto al contenido, se mostró abierta a promover cambios en los modos de abordar el sexo y la sexualidad, instalándose como continuadora del clima de revolución sexual de las décadas previas. La originalidad y la disrupción generada por su discurso se debían a que reconocía para hombres y mujeres una cotidianeidad sexuada donde el sexo estaba omnipresente y su fin era la satisfacción del deseo antes que la reproducción. La disrupción estaba en reapropiarse y actualizar los postulados de la liberación sexual con desenfado, irreverencia y con fines comerciales y de masividad.

Si bien iba dirigida a un público masivo, el lector ideal de *Satiricón* era varón, porteño, de clase media o media-alta, de unos treinta años, casado o a punto de estarlo, moderno, culto e inconformista. *Satiricón* le propuso reírse de sí mismo, de la clase media bien pensante y de quienes detentaban posiciones de poder y autoridad. De este modo, ofreció una imagen de sí misma como una revista sin límites, desprejuiciada, dispuesta a faltarle el respeto a los valores instituidos, siempre en nombre de la libertad. Ese sentimiento

de superioridad y de trasgresión fue muchas veces exaltado, en efecto, su lema fue “la revista que empieza donde muchas terminan” y, sumado al tono agresivo de varios de sus colaboradores, se convirtió en un entretenimiento mordaz y pedante que entusiasmó a unos lectores y colaboradores, desalentó a muchos otros¹ e incitó a la censura. El tratamiento irreverente y desprejuiciado que hizo *Satiricón* del sexo y la sexualidad, la convirtieron en blanco de censura, lo cual derivó en la prohibición de su sexto número y en su clausura en agosto de 1974.²

El artículo se divide en tres secciones. La primera se centra en las características que asumió la práctica de la censura en la Argentina en las décadas del sesenta y setenta. La segunda analiza las representaciones visuales publicadas en *Satiricón* que aluden a las costumbres y, específicamente, a lo sexual y a los actos de censura que la afectaron. Y por último, se presentan las conclusiones.

CENSURA Y SEXUALIDAD EN ARGENTINA EN LOS AÑOS SETENTA

La llamada modernización cultural comenzó en la Argentina en la segunda mitad de los años cincuenta y su tenor y amplitud fue tal que como la otra cara de una misma moneda implicó un renovado despliegue del discurso de censura y una nueva legislación a los fines de efectivizar el control sobre dicho proceso. Producida en el contexto de la Guerra Fría, la modernización cultural era parte de una política de desarrollo destinada a impedir el avance del comunismo. La censura se legitimó bajo aquella misma política: había que resguardar el “modo de vida occidental y cristiano” porque “el sistema cultural propio y la nación misma se hallan expuestos al peligro de una infiltración o penetración ideológica corruptora que posee objetivos precisos y planes de acción minuciosamente estudiados” (Avellaneda, 1986, 22). En un mundo polarizado, el proceso de modernización se relacionaba estrechamente con el “fortalecimiento y militarización de los servicios de inteligencia, [con] la objetivación y sentidos de la Doctrina de Seguridad Nacional en Argentina, [y con] la legislación represiva y la inflación semántica del ‘otro’” (Funes, 2010, 306).

Según Avellaneda (1986), dos ejes estructuraron el discurso de la censura, por un lado, la definición del sistema cultural lo cual abarcaba lo moral, lo sexual, la familia, la religión y la seguridad nacional; y por otro, la definición del “estilo de vida argentino” y su relación con lo propio (católico/cristiano) y lo ajeno (marxismo/

¹ *Satiricón* rápidamente se tornó un éxito de ventas. Según el Instituto Verificador de Circulaciones (IVC), en febrero de 1973 vendió 33.644 ejemplares; en junio triplicó sus ventas y en octubre de ese mismo año, las quintuplicó llegando a los 156.208 ejemplares vendidos. En 1974, siguió aumentando sus ventas, alcanzando los 250.000 ejemplares.

² *Satiricón* volvió a editarse brevemente entre noviembre de 1975 y marzo de 1976 y en 1984, pero estas etapas no serán analizadas en este trabajo. Para un análisis más amplio sobre *Satiricón*, ver Burkart 2017, 2013, 2011.

comunismo). El sexo, en nombre de la moral; y la política, en nombre de la seguridad nacional, fueron los blancos predilectos del discurso censor y su normativa. Este discurso entendía que era función del Estado actuar para preservar la escala de valores “nuestros” y eliminar “lo ajeno”, considerado una amenaza potencial. Bajo este criterio, su accionar recayó con especial énfasis sobre los jóvenes, sospechados de alterar el orden establecido.

El Estado argentino ejerció la censura apelando al andamiaje legal que construyó a lo largo de esos años y -a diferencia, por ejemplo, de la España franquista o de la dictadura brasileña-, de una oficina centralizada, sin contar de prácticas establecidas y una organización administrativa reconocida. En efecto, una de las características distintivas de la práctica de censura en Argentina fue su ubicuidad. A ese estar en todas partes y en ninguna se sumó la articulación y superposición de la censura nacional y la provincial o municipal y otros tipos de censura como fueron la censura no oficial, las amenazas, las listas negras, las bombas, la quema de libros, las persecuciones y la desaparición forzada de personas.

Entre 1957 y 1983, el discurso y la práctica de censura tuvieron un punto de inflexión a mediados de 1974, a partir de entonces alcanzó un nivel de intensidad represiva nunca antes experimentado. Asimismo, la primera etapa de la censura, esto es, entre 1957 y principios de 1974, tuvo un primer ajuste entre 1963 y 1964 y otro más completo durante la dictadura militar instaurada en 1966. Junto a la prohibición de numerosas manifestaciones artísticas y culturales, se prohibió el uso de la minifalda y el pelo largo, los hoteles alojamiento fueron frecuentemente allanados y los espacios de sociabilidad juvenil fueron blanco de *razzias* policiales. Por su parte, la segunda etapa, que se extiende entre 1974 y 1983, tuvo con la instauración de la dictadura militar en 1976 su giro más siniestro y destructivo al articularse con el terrorismo de Estado.

En cuanto a la censura sobre la prensa satírica -el caso que interesa a este trabajo-, la principal responsable oficial de ejercer el control moral del material difundido fue la Municipalidad de Buenos Aires. Para ello contó con el decreto 115 de 1958 que establecía los criterios de clasificación para libros, revistas y otros materiales impresos. Estos eran: 1. Material inmoral y presuntamente obsceno (venta y circulación prohibidas, más remisión de las actuaciones a la justicia para que ésta examine la posibilidad de que el material incurra en lo tipificado por el artículo 128 del Código Penal, sobre obscenidad); 2. Material inmoral (venta y circulación prohibidas); 3. Material de exhibición limitada (venta permitida sólo en escaparates exteriores). Entre 1971 y 1977, fue muy habitual la aplicación de este decreto sobre la prensa satírica y sobre la prensa considerada pornográfica. A esta censura se sumaba, como se dijo, las amenazas personales y de bombas a las redacciones, y las listas negras.

Asimismo, en cuanto a la censura legal, mientras la Municipalidad ejerció el control moral, la Nación

ejerció el control político del material impreso. La Secretaría de Informaciones del Estado (SIDE), creada en 1956, tuvo a cargo la labor censoria en materia política. Las clausuras definitivas de las revistas satíricas las llevó adelante el Poder Ejecutivo Nacional apelando, sin embargo, a imperativos morales. Esto cambió en enero de 1983, cuando la dictadura militar, al secuestrar el número 97 de la revista *HUM*³, apeló a argumentos estrictamente políticos para justificar su accionar (Burkart, 2017).

IMÁGENES QUE INCITAN EL DESEO SEXUAL, QUE LO PARODIAN Y QUE PROVOCAN LA CENSURA

SATIRICÓN EN LA SENDA DE PETRONIO

En su primer número, *Satiricón* dejó en claro que la libertad sería la base valorativa sobre la cual iba a construir cultural y políticamente su identidad (Fig. 1). Así quedó representado en la caricatura de la primera tapa donde el vuelo de una paloma blanca aludía al clima de libertad política y cultural que se vivía después de la larga dictadura militar. La reivindicación de la libertad se reforzaba con la presentación de la actriz y vedette Libertad Leblanc, “*La gran esperanza blanca*”, entrevistada en ese número. La sección reportajes no era cómica y ésta fue la primera de una serie de entrevistas a mujeres que para los editores de la revista representaban la liberación femenina y sexual.³ *Satiricón* buscó en los exponentes de la cultura comercial esos nuevos modelos de mujer antes que en la cultura estrictamente moderna,⁴ cuyos exponentes (las actrices “serias” Bárbara Mujica y Norma Aleandro o la cineasta María Luis Bemberg, por mencionar algunos ejemplos) también circulaban en los medios masivos de a aquel entonces. En otras palabras, más que promocionar el modelo más radical y progresista de mujer liberada que circulaba desde los años sesenta, *Satiricón* patrocinó el prototipo de mujer afín al *showbusiness*, el cual también incentivaba a la “liberación” de la mujer pero desde un lugar que no cuestionaba su condición de objeto sexual.



FIG. 1 SATIRICÓN N° 1, NOVIEMBRE DE 1972

Como parte de la revolución cultural y sexual, en los años sesenta los mandatos de género sufrieron una profunda mutación. Como señala Isabella Cosse (2009), el longevo modelo femenino de la domesticidad comenzó a resquebrajarse y un nuevo prototipo de mujer empezó a difundirse. A principios de los setenta, esta mutación evidenció su irreversibilidad y el modelo de la mujer joven que aceptaba “el deseo sexual, con expectativas de desarrollo en el terreno profesional y laboral y proyectos vitales que trascendían el matrimonio y el hogar”, se radicalizó (Cosse, 2009, 172). Sin embargo, esta radicalización y la irreversibilidad de los cambios no estuvieron exentas de contradicciones ni de limitaciones a la hora de extenderse por los sectores más amplios de la sociedad. Como señala Ulanovsky (1997, 127), en aquel entonces, la mujer de las clases medias más vastas trabajaba fuera del hogar pero seguía haciéndose cargo de las tareas domésticas, de la cocina, de la crianza de los hijos, se trataba de “marchar hacia la independencia pero con marido e hijos”.

En *Satiricón*, la contraposición entre esos dos modelos de mujer y la postura de la revista frente a la misma quedó expuesta en la entrevista que publicó a la famosa cocinera televisiva, Doña Petrona, fiel exponente del modelo de la domesticidad propio de las generaciones previas. La agresividad con la que se presentó a la cocinera da cuenta de la ruptura que se quería establecer: Doña Petrona era

representante de una ideología que repudiamos: la de las comidas que engordan, la de las señoras gordas, la del ‘nene comé’, la de ‘esta chica no me come nada’, la de las madres que encajan comida a sus hijos hasta atosigarlos,

3 Libertad Leblanc se consideraba así misma libre y un símbolo sexual; representaba a la *self-made woman* que había abandonado el rol de maestra y esposa para ser actriz de películas eróticas. También fueron entrevistadas las hermanas Pons y la rival de Leblanc, la *sex symbol* del cine argentino, Isabel Coca Sarli.

4 Sergio Pujol (2007) ofreció una distinción entre “cultura moderna” y “cultura rebelde” para aludir a las opciones culturales de los años sesenta, a ese binomio yo le agrego la “cultura comercial” o *showbusiness* (Burkart, 2017).

la de la comida como actividad fundamental de la vida y, también, la de un tiempo que ya pasó. (S n° 2, 1972: 12)

Pero Doña Petrona contaba que había percibido y reconocido los cambios en el rol de la mujer y que había adaptado su recetario para ofrecerles a las mujeres jóvenes alternativas para que pudieran seguir haciendo un “menú rápido, fácil y rico” (S n° 2, 1972: 13). Desde mediados de los años sesenta Doña Petrona venía acomodando su imagen y su recetario a las nuevas necesidades de las mujeres (Cosse, 2009; Pite, 2009), con lo cual *Satiricón* no presentaba una novedad. En todo caso, la revista recurría a su célebre figura para hacer pública su propia postura, provocar y exaltar la confrontación.

Como buena parte de los diarios y revistas de la época, *Satiricón* trató de interpretar e intervenir en las luchas por la construcción de sentido en torno al proceso de cambio social que incluía cuestiones relativas a la realización y liberación femenina. Si bien la revista se presentó como disruptiva y de avanzada, no adoptó el discurso de las feministas ni siquiera el de las revistas más sofisticadas y a la vanguardia como había sido *Confirmado*, *Panorama* y *Primera Plana*, años antes. La nota distintiva de *Satiricón* fue abordar el tema con la agresividad de la risa satírica lo cual le permitió tener una postura ambigua frente al nuevo lugar de la mujer en la sociedad. En *Satiricón* coexistieron diversas representaciones de la mujer, algunas de ellas contradictorias entre sí. La mujer fue representada como objeto a la vez que como sujeto de deseo sexual. Asimismo podía cumplir diferentes roles: madre, esposa, amante, hija, estudiante, militante política, ama de casa, prostituta y, en menor medida, profesional o estar intelectualmente realizada. En cualquiera de los casos, esos modelos de mujer no fueron contra la maternidad ni contra el matrimonio como institución. Si bien éste fue objeto recurrente de la sátira, seguía siendo el modo *natural* de consolidación de la pareja. Además, la revista avalaba la separación, práctica recurrente en una sociedad que no había legalizado el divorcio.

Entre enero y octubre de 1973, *Satiricón* invitó a los lectores hombres no sólo a reírse de los políticos sino también gozar visualmente de la sensualidad femenina. La sátira política y lo sátiro-lujurioso se alternaron en sus páginas con cierta equidad. La caricatura política tuvo su lugar privilegiado en la portada de la revista aunque ésta también incluía, en esta primera etapa, una pequeña fotografía de mujeres bonitas y sensuales que posaban con pocas ropas. La invitación continuaba en el interior de la revista donde la sátira política se combinaba con el humor costumbrista asociado a la activación de la modernización de las pautas de comportamiento sexual y de relación entre los sexos; y con algunas fotografías más de muchachas bonitas y sensuales.



FIG. 2 SATIRICÓN N°1, NOVIEMBRE DE 1972

Las imágenes fotográficas de chicas bonitas fueron comunes en la efímera sección “Señoritas...”, la cual anunciaba: “ya no basta ser mona. O (...) ser mona se convierte en un atributo a utilizar en la lucha por la liberación, la independencia, la propia realización” (Fig. 2) (S n° 1, 1972, 44). La belleza estaba al servicio de la “liberación”, en lograr “ser una misma”. Si, como señala Cosse (2009, 174), las jóvenes compartían el deseo de ser “mujeres económicamente independientes, sexualmente atractivas y capaces de realizarse fuera del hogar”; *Satiricón*, para atraer a los hombres, ponía el acento en la segunda cuestión: el atractivo sexual.

En la primera entrega de “Señoritas”, varias jóvenes fueron presentadas al lector cual desfile de modelos: se las describía físicamente, se indicaban sus gustos, a qué se dedicaban y que esperaban de la vida a nivel laboral y personal. Sus atributos de belleza se confirmaban con las fotografías de cuerpo entero que las mostraban en poses sensuales y ropa provocativa –pantalones ajustados o minifaldas. Los otros atributos –como eran la inteligencia, el compromiso político y social, y su independencia económica– carecían de la “prueba objetiva” que aportaba la fotografía para el caso de la belleza física. Al poner el acento en los atributos de belleza y en el aspecto físico de las mujeres, la liberación femenina pregonada reforzaba el lugar de la mujer como objeto sexual. De hecho, promovía y legitimaba que las mujeres mismas asumieran dicho rol.

La sección “Señoritas...” duró poco tiempo pero *Satiricón* no dejó de publicar fotografías de bellas mujeres que posaban sensuales y semidesnudas ni modificó su representación de la mujer “liberada”. A estas imágenes se sumaron otras, las fotografías de los anuncios de las casas de indumentaria *Lee* y *Giovane* que

se publicitaban en la revista. Las publicidades de la firma estadounidense mostraban a delgadísimos jóvenes vistiendo pantalones “pata de elefante” en situaciones bucólicas e inocentes, en cambio, los anuncios de *Giovane* eran más audaces y provocativos. Bajo el slogan “*Giovane* no guarda las formas, las descubre”, se veía a un hombre y una mujer vistiendo los pantalones de la marca y sus torsos desnudos (la fotografía no mostraba más allá de la cintura de ambos) en una pose muy sensual: el hombre estaba sentado con las piernas semiabiertas y la mujer, de frente a él, sentada a caballito sobre una de sus piernas. *Satiricón* publicaba esas imágenes provocativas a la vez que satirizaba al mundo de la publicidad por imponer lo que denominaron “la cultura anal”: imágenes en las cuales las mujeres aparecían de espaldas mostrando su cola (S n° 13, 1974). Estas audacias e irreverencias de la revista fueron limitándose una vez que Juan D. Perón asumió como presidente de la Nación. A partir de entonces, la censura política que apelaba a imperativos morales se endureció y provocó que la revista y sus anunciantes desistieran publicar ese tipo de imágenes.

Por otro lado, *Satiricón* no evitó los típicos chistes picarescos sobre hombres casados que se les van los ojos cuando ven pasar a una linda joven en bikini o minifalda. Mientras los hombres mantenían sus deseos sexuales en el plano de las fantasías, las mujeres los consumaban: los chistes sobre adulterio femenino fueron abundantes. La situación típica era que los maridos encontraban a sus mujeres con otros hombres en la cama. El efecto cómico provenía de la reacción del primero: el marido se enojaba y perseguía al otro hombre, o se mostraba indiferente o lo asumía como algo natural y reclamaba un espacio en la cama, no se enteraba y el otro hombre permanecía escondido o lograba huir antes de ser descubierto.⁵ Esta mirada exclusivamente masculina sobre el adulterio, se articulaba con representaciones despectivas del cuerpo femenino cuando este no estaba en forma. La contraposición entre las “señoras gordas” y las jóvenes delgadas y bonitas, de larga tradición en el humor gráfico, siguió siendo utilizada por los humoristas de *Satiricón*, todos ellos varones.



FIG. 3 BRÓCCOLI, SATIRICÓN N° 2, DICIEMBRE DE 1972

Pero las mujeres bonitas también constituían una amenaza para los hombres... a veces de muerte como el *cartoon* de Bróccoli que muestra a una hermosa mujer avanzar firme en su camino y aplastar con sus enormes plataformas a un hombre diminuto (Fig. 3); o aquel chiste de Fontanarrosa en el cual un hombre había quedado atrapado en la inmensidad de un cuerpo femenino. En *Satiricón* se expresaba una contradicción, si bien, se estaba a favor de la liberación femenina, en muchos de sus chistes se satirizaban a las mujeres y se exponía el temor de los hombres al avance de la mujer sobre terrenos que antes eran exclusivamente de ellos.

En *Satiricón*, de modo inverso a *Rico Tipo*, las fotografías fueron más provocativas que las imágenes humorísticas y constituyeron una invitación inequívoca a la sensualidad. Es posible pensar que por esos motivos en un contexto de mayor censura, *Satiricón* se despojó de las primeras y pudo mantener a las segundas. Efectivamente, las imágenes que incitaban el deseo coexistieron en *Satiricón* con otras, las humorísticas, que, como se verá a continuación, satirizaron dicha incitación a la vez que ampliaron el repertorio de las representaciones de los aspectos que hacían a la revolución sexual.

El carácter satírico-lujurioso de *Satiricón* tuvo su expresión más acabada en la historieta de Fernández Branca, “El Sático Virgen”, una parodia con ribetes grotescos de la liberación sexual. La historieta narra la “dulce y trágica historia del sático virgen, mitológico ser repleto de lascivia, quien jamás pudo cumplir el papel que le asignó la tradición” (Fig. 4) (S n° 3, 1973, 20). El protagonista es un sátiro representado como las criaturas prototípicas de la mitología griega, de sexo masculino, mitad hombre, mitad carnero, con orejas puntiagudas y cuernos en la cabeza, abundante cabellera y cola de cabra, con la excepción—y este era un límite autoimpuesto para esta revista considerada “sin límite”— de no mostrar su miembro viril de tamaño sobrehumano ni erecto. Sus acciones eran adaptaciones contemporáneas y paródicas de las mitológicas, andaba por los bosques leyendo revistas pornográficas o manuales sexuales para saber cómo conquistar a las menadas y ninfas, víctimas más o menos reacias de su lubricidad (Grimal, 1994). Sin

⁵ Hubo un único caso en el cual la mujer era sorprendida por el marido en la cama con otra mujer (S n° 16, 1974: 6). En *Satiricón*, el lesbianismo fue el tema menos abordado, quedando bajo las sombras del tabú. También hubo un único *cartoon* en el cual un hombre fue sorprendido por su mujer con otro hombre en el sofá de la casa (S n° 15, 1974: 7).

embargo, el acto sexual nunca se consumaba porque, por ejemplo, “tendré que repensar la mitología griega... esto de los ‘travestis’ no figura en ningún lado...” (S nº 1, 1972, 17). Identidades de género nuevas dislocaban el tradicional binomio femenino/masculino y la novedad generaba desconcierto. Si Fellini había recuperado a la Grecia antigua de manera idealizada como una época de libertinaje para aludir a la decadencia moral de Roma; *Satiricón* recurría a su mitología para satirizar, sin ninguna cuota dramática, a quienes se consideraban libertinos en materia sexual en los años setenta del siglo XX. Para *Satiricón*, el libertinaje sexual que se proclamaba no era *natural*, sino que tenía su componente cultural representado por los manuales y cursos que enseñaban a los hombres a obtener placer y evitar la represión sexual, la cual sí parecía ser lo *natural*.



FIG. 4 FERNÁNDEZ- BRANCA, SATIRICÓN Nº 1, NOVIEMBRE DE 1972

La parodia de los manuales sobre sexo llegó a su máxima expresión con el “Curso libre de divulgación sexual”, realizado por Oski. Las cinco entregas del “Curso...” tenían el propósito de brindar “todo lo que el hombre moderno necesita saber para no ser un pazguato en el amor” (S nº 6, 1973, 32). Dirigido a los hombres más que a las mujeres, Oski ofreció su recopilación, síntesis y versión ilustrada y cómica de los manuales sobre educación sexual desde la Antigüedad hasta los tiempos más actuales. Como bien caracteriza Juan Sasturain (2004: 165), el arte de Oski reside en cultivar la aparente ingenuidad, la literalidad desamparada de las cosas; su trazo simple e infantil muestra “las cosas como son literalmente- y no como aparecen o se manifiesta”. Las ilustraciones del “Curso...”, con esa aparente inocencia y la reparación de los detalles, reforzaban el contenido

del texto al punto de llevarlo al absurdo. Con este tipo de representaciones, *Satiricón* daba cuenta de la crisis de la hegemonía masculina producto de una mayor inclusión de la mujer en la vida social. El reconocimiento de la mujer como sujeto de deseo sexual implicaba una mayor presión sobre el hombre, ante la cual éste tenía que responder... y bien. Como se verá a continuación, *Satiricón* reparó insistentemente en la crisis de la virilidad masculina.⁶

En su tercer número, *Satiricón* se asumió explícitamente iconoclasta, reconocía que estaba dispuesta a faltar el respeto a los valores tradicionales y a aquello instituido. Asimismo, aclaraba que hablaba y dibujaba sobre sexo para reírse y no por un interés comercial de vender más. En el número siguiente a este anuncio, el audaz reportaje de Alicia Gallotti al boxeador Oscar “Ringo” Bonavena, causó enorme revuelo. Tanto la entrevista como las imágenes que la acompañaban fueron muy provocativas. Bajo el título “El Gran Macho Argentino”, como se definió a sí mismo Bonavena, quedó expuesto su exacerbado machismo, al límite de la misoginia. Su mirada era muy conservadora e incluso anacrónica. Distinguía dos tipos de mujeres: las “de barrio” que eran para casarse y debían llegar vírgenes a tal circunstancia, y las que eran para divertirse, las mujeres que “van a un boliche a tomar una copa” y “te enganchás así nomás”. Asimismo, justificaba la violencia hacia la mujer: “A veces sí, una buena agarrada de los pelos viene bien, un decirle ‘mirá que te mato’ mientras se la zamarrea, eso es bueno, es bueno para que se dé cuenta de que el macho es uno” (S nº 3, 1972, 45). Bonavena estaba convencido que trataba bien a las mujeres y que la distinción que hacía de éstas era natural. Este autoconvencimiento y la reiteración en sus respuestas lo dejaban en ridículo y exaltaban el papel de Alicia Gallotti, la reportera.

A diferencia de la misma *Satiricón*, cuyo machismo se expresaba de modo más complejo al estar articulado con discursos a favor del cambio cultural y la burla a la virilidad masculina; Bonavena era claro y directo, y así por momentos grotesco. El boxeador quedó representado como un retrógrado por esas convicciones y declaraciones, producto de la apropiación diferenciada (*écart*) que *Satiricón* hizo del discurso del boxeador. En otras palabras y siguiendo a Roger Chartier (2005), este discurso al ser reproducido en una revista satírica que abordaba abiertamente los aspectos de la revolución sexual y, como parte de la misma, el nuevo lugar que tenía la mujer en la sociedad y en la pareja, habilitaba ser objeto de operaciones de lectura diferentes del sentido original que Bonavena le asignaba a sus palabras. Un indicio de esto lo dio la revista al titular cada secuencia de fotografías que lo mostraban en pose vistiendo un

⁶ La sátira sobre la virilidad masculina quedó plasmada en la nota “Fútbol, ese deporte de machos” donde varias fotografías de futbolistas abrazándose y dándose besos eran la “prueba” irrefutable del excesivo cultivo de la amistad viril (S nº 5, 1973, 20-21). Otro caso fue en referencia a la moda masculina de usar la “carterita” o portadocumentos. En una serie de *cartoons* de Bróccoli se muestra a hombres incómodos y avergonzados por una moda que los hacía adoptar objetos que eran considerados propios de las mujeres (S nº 5, 1973, 18-19).

diminuto *slip* con la frase: “Me llaman Trinity” (S nº 3, 1973, 45). Los lectores, por el pacto de lectura que tenían con la revista, entendieron el mensaje y, al igual que ésta, sugirieron que las declaraciones de Bonavena ocultaban su homosexualidad o su impotencia sexual.⁷ Las lectoras, en particular, si bien reconocieron que sus palabras eran denigratorias para la mujer, las entendieron como producto de sus “limitaciones mentales”, generándoles pena más que indignación.

La homosexualidad masculina fue tratada con asiduidad por los humoristas y periodistas de *Satiricón*, lo cual constituía en sí mismo una gran osadía. Si bien, *Satiricón* se presentaba a sí misma sin tabúes ni prejuicios, no pudo desprenderse de estos últimos. La revista no difundió una representación del homosexual distinta a la que ya era común en el teatro de revistas y en el cine, en especial, en las comedias pícaras de gran éxito en aquellos años. La imagen estereotipada del homosexual como afeminado era bastante recurrente y era la representación dominante para su integración a la cultura masiva en los años setenta. La diferencia, la otredad, quedaba expuesta y sobre esa base se construía el efecto cómico de los chistes.



FIG. 5 SIN FIRMA, SATIRICÓN Nº 6, ABRIL DE 1973

Dos ejemplos sobresalen en *Satiricón* que refuerzan los prejuicios y, en sintonía con el reportaje a Bonavena, sugieren que algunos modelos de masculinidad ocultaban su verdadera condición homosexual; estos son “La vida sexual de Patoruzú” de Mario Mactas y Oskar Blotta y “Milonga del gaucho raro” de Carlos Trillo y Alejandro Dolina e ilustraciones de Sergio Izquierdo Brown. En ambos casos, la sátira estaba al servicio de la desmitificación de estos personajes célebres de la cultura argentina y exponentes de la argentinidad. En el primer caso, *Satiricón* se burlaba del legendario personaje de historieta creado por Dante Quinterno en 1928, gran exponente de la moral tradicional, “paladín de las buenas costumbres” y superhéroe criollo (Fig. 5). En el extremo opuesto a *Satiricón*, Quinterno mantuvo a la historieta y a la revista *Patoruzú* castas, es decir, se

⁷ Incluso una de las cartas que se reprodujo era de la “Liga de Homosexuales ‘La Mariposa’” que lo invitaban a unirse a su organización, la redacción de *Satiricón* para darle credibilidad o un mayor efecto cómico, decía: “Juramos haber recibido esta carta y haberla publicado tal cual” (S nº 4, 1973, 6).

negó a “la utilización de lo sexual como tema o motivo de atracción para el lector” (Steimberg, 2013, 71). Como Oscar Steimberg (2013) nota, Patoruzú demuestra una ternura que nunca es heterosexual, todos sus amigos y familiares son hombres. La excepción es La Chacha, la nodriza de Patoruzú, pero se trata de una mujer que más bien destila virilidad. En “La vida sexual de Patoruzú” no sólo se “revela” que Patoruzú consume drogas recreativas y es homosexual sino que es el *sexboy* del coronel Cañones y de su sobrino, Isidoro Cañones, los otros personajes de la historieta (S nº 6, 1973, 37).

En “Milonga del gaucho raro”, la burla estaba dirigida a las recuperaciones y exaltaciones del gaucho como exponente de la masculinidad y de lo popular-nacional que se estaban haciendo en aquel entonces, y a los galanes de las telenovelas. Pero el efecto cómico se lograba a través de una representación estereotipada y peyorativa del homosexual. De este modo, se criticaba un lugar común -la masculinidad del gaucho- apelando a otro lugar común -el homosexual afeminado. Después de Martín Fierro y Juan Moreira hubo otros gauchos, decían Trillo y Dolina,⁸ “que la historiografía liberal se empeñó en ocultar, como si sus vidas no merecieran ver la luz (...) Intentando revisionar (sic) acartonados conceptos sobre el gaucho, presentamos esta versión, trunca y hasta hoy inédita” (S nº 10, 1973, 43). La historieta asumía en clave paródica una postura revisionista. “Milonga...” contaba la historia de un gaucho “raro”, a quien “en el pago le llamaban Marilú” pero “el mote no lo ofendía pues tenía una virtud. Reconocía ser raro Marilú”. A partir de este falso reconocimiento, los autores legitimaban el efecto denigratorio que el hecho de ser presentado como “raro” implicaba. La historia narrada y su “final feliz” cumplían el mismo efecto: Marilú migraba de campo a la ciudad y terminaba convirtiéndose en galán de telenovela heterosexual. Como en “La vida secreta de Patoruzú”, la homosexualidad era aquello oculto o silenciado que se develaba pero el hacerla pública se hacía -y este era su límite- reforzando estereotipos ya instalados.

Otras representaciones de la homosexualidad también estereotipadas circularon por la revista. La homosexualidad aparecía vinculada a la juventud, al hippismo, al consumo de drogas, al arte y a lo intelectual. Es de destacar que por lo general, las representaciones cómicas de homosexuales no los encuentran desnudos en la cama sino vestidos, en espacios no privados. Un cartoon de Fontanarrosa precisamente se burlaba de los encasillamientos: un hombre y a una mujer muy glamorosos conversan, el hombre dice: “Creo que estoy empezando a ser un artista de fama, Mariel...ya se comenta que soy marica” (S nº 12, 1973, 41). En otro caso, un *cartoon* realizado por Pacho, mostraba a dos hombres jóvenes, con gestos y atuendos afeminados conversar sobre la prohibición de la venta de la píldora anticonceptiva: “La verdad, que a mí no me preocupa

⁸ Los autores se referían a las adaptaciones cinematográficas de esos clásicos de la literatura argentina realizadas en aquellos años por Leopoldo Torre Nelson y Leonardo Favio.

demasiado, yo las tomaba de vicioso nomás" (S n° 17, 1974, 17).

No obstante, hubo chistes que procuraron evitar los estereotipos y las miradas peyorativas de la homosexualidad. En la serie "Al pan con pan..." realizada por Viuti (S n° 9, 1973, 52-53) el acento estaba en los gustos y en el modo de actuar de quienes supuestamente tienen inclinaciones homosexuales. En estos *cartoons*, hombres *normales* y *corrientes* tienen fantasías sexuales homosexuales, hacen proposiciones sexuales a otros o exaltan objetos fálicos. En estos casos, lo estereotipado era aquello que conformaba las fantasías de esos hombres más no los hombres en sí. Dos *cartoons* sobresalen por cuestionar los apodosos peyorativos y el sentido común estigmatizante que recaía sobre la homosexualidad. El primero, realizado por Limura, procuraba desnaturalizar el apodo de "invertido" y muestra a un hombre y a una mujer desnudos frente a una cama, y el hombre, que tiene invertida su zona pélvica, dice: "Bien Rosalía, este es mi secreto" (S n° 13, 1973, 10). El segundo es de Fontanarrosa y satiriza cierto sentido común que ubicaba a la homosexualidad entre los peores temores de los padres con respecto a sus hijos a la vez que evidenciaba que la naturalización de la violencia de género: una madre se encuentra con el pediatra de su hijo y le dice:

"¿Se acuerda doctor, que yo estaba preocupada porque Huguito se pasaba el santo día con las nenas? ¿Qué yo tenía miedo de que me saliera medio raro? Bueno, ahora estoy más tranquila ¿sabe? Me enteré de que se las viola..." (S n° 15, 1973, 2)

En la misma línea, Alicia Gallotti escribió la nota "La ofensiva de la subcultura homosexual", donde reflexiona sobre la creciente aceptación social de la homosexualidad:

nunca como ahora hubo tantos espectáculos de travestis, ni existieron mejores señales de convivencia que las actuales para los 600.000 argentinos que cada día corren el riesgo de ser cariñosamente rebautizados como "marcha atrás", "topu", "invertido", "pederasta", "ambidextro", "mariposón" o mediante la elipsis "hombre pero no fanático" o "la mina con cariño". (S n° 12, 1973, 20-21)

La mayor tolerancia hacia la homosexualidad no implicaba el abandono de los apodosos estigmatizantes sino el surgimiento de nuevos eufemismos para nombrarla y una mayor censura social hacia el insulto:

Por supuesto, aún es posible seguir verificando cabezas que piensan como hace 20 años, pero cada día resulta más difícil resolver el asunto con un rabioso 'marica de eme' y hay que apelar al "Para mi este tipo es medio raro" o, como dice La Chona, "Es enfermo, pobre muchacho". (S n° 12, 1973, 20)

Para Gallotti, la homosexualidad era una subcultura que estaba siendo perseguida políticamente pero

no era "el mayor peligro" como la querían presentar sus detractores. Y les aconsejaba a los homosexuales: "que la pertenencia a una minoría, sea cual sea, no es motivo de orgullo [...] refugiarse en el clasista Frente de Liberación Homosexual, por ejemplo-, es egresar de una marginación para ingresar a otra" (S n° 12, 1973: 21).

En *Satiricón*, lo satírico-lujurioso también quedó expresado en las alusiones cómicas a la centralidad del deseo sexual en la vida cotidiana de hombres y mujeres. El humor en torno al sexo que difundió *Satiricón* se caracterizó por tener a la cama como escenario principal, aunque no exclusivo. Los humoristas se metían en la cama de hombres y mujeres para explorar y reírse de cómo las transformaciones que afectaban ese espacio íntimo y privado. Los lectores se podían ver reflejados en los chistes sobre el nuevo intruso que había llegado para quedarse en los dormitorios: la televisión. También podían reírse de los maridos que dejaban esperando a sus mujeres porque se habían olvidado de la "nueva posición" y debían consultar el *Kamasutra*, que tenían en la mesa de luz. En la cama, los hombres encontraban a sus mujeres con otro hombre, las prostitutas esperaban a sus clientes y se tenía sexo colectivo.

Estar "con el sexo en el seso" implicaba no sólo tener fantasías sexuales sino también incursionar en la experimentación. Como parte de la revolución sexual, se legitimaron y promovieron además de la homosexualidad, prácticas sexuales colectivas, la masturbación, la sodomía, la prostitución, el sadomasoquismo, todo lo cual fue objeto de las humoradas de *Satiricón*. La revista se burló de quienes incursionaban en esas prácticas como un *cartoon* de Limura en donde en una gran cama se encuentran recostadas ocho personas desnudas: un militar, Frankenstein, un travesti, un payaso, una mujer, un joven, un hombre mayor y un chanco, uno de ellos preguntaba: "¿estamos todos listos?" (S n° 13, 1973, 5). El efecto cómico de estos chistes consistía en mostrar como natural aquello que aun evidentemente no lo era y ridiculizar las prácticas de quienes se sentían a la vanguardia de los cambios, como quedaba sugerido en el título que reunía a ese y otros *cartoon*: "Parejas eran las de antes..." (S n° 8, 1973, 27). Una tira cómica del humorista inglés Mc Lachlan, originalmente publicada en la revista *Playboy* -revista prohibida en Argentina, como *Satiricón* se encargó de señalar-, le daba una vuelta cómica y, a primera vista, más audaz a la práctica de sexo colectivo. En las primeras viñetas se ven cuerpos desnudos enmarañados entre los cuales sobresale un hombre, también desnudo, que disfruta de la orgía. En las siguientes viñetas, se lo ve salir de entre los cuerpos apilados, pararse a un costado y con una mano tirar del dedo gordo del pie de una persona, provocando que esa pila de cuerpos desnudos se desinfla. En la última viñeta, el hombre guarda el rollo de vinilo con el dibujo de los cuerpos desnudos enmarañados (S n° 6, 1973, 7-8). No hacía falta conseguir personas reales para obtener la satisfacción sexual, los avances tecnológicos abarcaban a aspectos de la vida novedosos y para muchos impensables, y proveían de todo lo necesario. En este mismo sentido, la mujer desnuda inflable,

símbolo del entretenimiento sexual para los soldados estadounidenses en Vietnam, fue también motivo de numerosos chistes junto con otros sobre la masturbación.



FIG. 6 FONTANARROSA, SATIRICÓN N°6, ABRIL DE 1973

Satiricón también se burló de la juventud politizada e intelectualizada al sugerir que en definitiva el sexo era más importante que la revolución, como se puede ver en el *cartoon* de Fontanarrosa que muestra a una chica desnuda en una cama junto a dos hombres y otra muchacha, mientras le explica a quien podemos deducir que es su madre: “En realidad, la idea original era formar un grupo para estudiar marxismo-leninismo” (Fig. 6) (S n° 6, 1973, 21). Pero no eran sólo los jóvenes los que pensaban y practicaban sexo, las señoras también lo disfrutaban como quedaba demostrado en la tira cómica de Rafael que mostraba a una señora caer en un pozo en la calle que decía “hombres trabajando”. Al salir, se la veía desconcertada y compungida, otras señoras se juntan a su alrededor en solidaridad y primero, se muestran enojadas pero luego, cuando la víctima cuenta lo que le pasó al caer, una sonrisa se les dibuja en la cara y una de ellas salta con entusiasmo adentro del pozo, mientras las demás se prestan a hacer fila (S n° 12, 1973, 48). Chistes como este dejan en evidencia que la violencia de género no era un tema repudiable sino bien gracioso, incluso hubo chistes que muestran a mujeres que buscando intencionalmente ser violadas.

La representación de niños y bebés en relación al sexo tenía como fin legitimar la mirada pícaro de los adultos (S n° 12, 1973, 44), reforzar la idea de la centralidad del sexo en la vida de hombres y mujeres. Tener relaciones sexuales era algo natural y no un comportamiento “desviado”. La tensión intergeneracional que generaba esta concepción en torno al sexo quedó representada en el *cartoon* de Sanzol que muestra en la *nurse* de un hospital a dos bebés besarse apasionadamente bajo la mirada de dos hombres, uno dice al otro: “Con usted quiero parlare... ío sono il padre de la nena” (S n° 17, 1974: 63). El uso del italiano remite a los valores tradicionales y conservadores en torno a la familia. Precisamente en aquel entonces, se discutió (y finalmente, fracasó) la inclusión de la educación sexual infantil a los programas

escolares y varios chistes se burlaron de los intentos de docentes y padres de explicar un tema aún considerado tabú en relación a los niños.

Este despliegue del aspecto sátiro-lujurioso de *Satiricón* entusiasmó a muchos lectores que no dudaron en pedir más sexo o en especular “cómo se le debe fruncir el culo a la Moral Nativa cuando *Satiricón*, loco-alegre-inmaculado, sale a la calle todos los meses” (S n° 5, 1973, 6). Pero también alejó a otros, un lector descontento les reprochaba que la revista “está perdiendo todo lo bueno que me hizo empezar a comprarla y que poco a poco se está transformando en un compendio de aberraciones sexuales (ahora podrían llamarla PORNOGRAFÓN)” (S n° 10, 1973). No obstante, en la ecuación ganaban los primeros como demostraba las cifras siempre en aumento de la venta de la revista.

La primera etapa de *Satiricón* tuvo un punto de inflexión en abril de 1973 cuando el sexto número fue calificado de “inmoral” por la Municipalidad de Buenos Aires que prohibió su venta y circulación (BOM n° 14.517, 04/04/1973). *Satiricón* se sumaba a las revistas consideradas “pornográficas” por la censura como era el caso de *Playboy*, *Stern* y otras publicaciones que provenían del exterior y se impedía su circulación. El motivo de la censura fue la profundización del abordaje satírico de temas sexuales, hecho que *Satiricón* explícitamente advertían en el editorial del número censurado:

este número está repleto de sexo, porque nosotros sospechamos que el sexo es una cuestión bella y refrescante a la que se suele meter en una olla a presión con tapa hermética para hacer un guiso de preconceptos, represiones y oscuridades. Para no estar en esa olla, en la que se meten los que niegan al sexo y comercian suciamente con él, hoy nos sacamos pantalones y corpiños. (S n° 6, 1973, 14)

Los temas sexuales en clave cómica aparecían en ese número en la nota ilustrada “La vida sexual de Patoruzú” y en la primera entrega del “Curso libre de divulgación sexual” ya mencionados; y en el conjunto de *cartoons* de Viuti, titulado “Humor (porno)gráfico”. Si bien, el número censurado tenía “más sexo” y desafiaba al poder al jugar en los límites de lo moralmente censurable, también era cierto que la dictadura militar estaba en retirada –habían sido las elecciones y la fórmula Cámpora-Solano Lima había resultado ganadora– y quería hacer demostración de su poder antes de concretar el cambio de autoridades. Es decir, la censura a *Satiricón* puede entenderse en el marco de esas medidas que los funcionarios salientes tomaban para obstaculizar a sus sucesores. En la puja entre militares y políticos, *Satiricón* salió ganando ya que el inminente cambio de autoridades la habilitó a seguir editándose y le facilitó asumir una postura desafiante hacia el poder censor.

En efecto, *Satiricón* respondió con ironía desde el editorial del número siguiente al censurado. Agradeció a la “bruja buena” por “su acción moralizadora y educativa” (S n° 7, 1973, 3) pero no bajó el tono de sus chistes sino que incorporó a la censura entre los blancos de su sátira. En ese número, Viuti se lució con “Sucedió en Puritania” (S n°

7, 1973, 50-51), un conjunto de *cartoons* que satirizaba a los censores y los presentaba como hipócritas: era imposible no dejarse llevar por la sensualidad femenina de ciertas imágenes. Los censores aparecían vinculados a la Iglesia católica y eran representados a imagen y semejanza del responsable del Ente Calificador Cinematográfico de aquel entonces, Ramiro de la Fuente, es decir, como un señor mayor, calvo y con anteojos de marco de carey negro. Esto se debía a que el cine fue el único ámbito de la cultura y los medios de comunicación de la Argentina que contó con una institución destinada a controlar el contenido que difundía. De esta manera, primero Ramiro de la Fuente y luego, Miguel Paulino Tato se convirtieron en símbolo de la censura en los años setenta.

La censura también mereció una nota seria por parte de *Satiricón*, como fue la de Carlos Ulanovsky, "La censura madre que nos tocó"⁹ (S n° 12, 1973) que se acompañó con una ilustración realizada por Cascioli, del "Sr. Censor" quien en vez de una cabeza tenía una gran mano que sostenía una gran tijera que cortaba el negativo de una película erótica, como las de Isabel Sarli, y de una película política, como podía ser "La hora de los hornos" de Fernando "Pino" Solanas o "Estado de sitio" de Costa Gavras (Fig. 7). En todo caso, quedaba claramente representado el hecho de que los blancos de la censura eran el sexo y la política.



FIG. 7 CASCIOLI, SATIRICÓN N° 12, OCTUBRE DE 1973

⁹ La nota hacía referencia al relevo de Ramiro de la Fuente y al nombramiento de Octavio Getino al frente del Ente Calificador Cinematográfico en agosto de 1973. El cambio de autoridades fue considerado positivo y generador de grandes expectativas. Sin embargo, la liberalización fue extremadamente breve, Getino duró en el cargo sólo unos meses, hasta noviembre de 1973.

SATIRICÓN EN LA SENDA DE SADE

Contra las expectativas de muchos, el acceso de Perón al gobierno no puso fin a la violencia política ni terminó de aflojar la censura sino por el contrario, ésta se endureció. El reconocimiento del giro autoritario de Perón y que éste había accedido al poder en elecciones democráticas, llevó a *Satiricón* a autocensurarse y actuar en consecuencia con un clima más hostil. En este sentido, entendió que la risa satírica no tenía lugar en una sociedad que había elegido mayoritariamente al líder justicialista. El equilibrio entre las dos derivaciones que se desprendían de su nombre, la sátira política y lo sátiro-lujurioso, se rompió y predominó lo segundo aunque ajustado a las nuevas circunstancias. *Satiricón* y sus anunciantes redujeron la publicación de fotografías insinuantes, la revista se desprendió de su vertiente más libertaria en materia sexual y, en cambio, recurrió a lo escatológico.

La irreverencia se expresó en representaciones de partes del cuerpo humano gesticulando de modo soez que ocuparon en la tapa el lugar de las caricaturas políticas. La risa escatológica fue promovida en imágenes como "El auge de la cultura anal", "Todos somos culipanza!" y "Los asquerosos" como así también en otras más audaces que insinuaban el clima enrarecido por el incremento de la violencia política, las presiones y persecuciones, como "En boca abierta... entran moscas!" y "A veces hay que tragarse el sapo!" o "¿Ud. de qué se ríe?". La materia prima de estas imágenes eran gestos, expresiones populares y cotidianas, algunas de las cuales tenían significados obscenos o insultantes. Esta gestualidad fue utilizada ante la incapacidad de expresar ideas en textos o imágenes de modo explícito. *Satiricón* hacía referencias solapadas a la situación política imperante pero evitó las personificaciones y la sátira política. Se aludía y denunciaba la censura y se representaba el tabú que rodeaba a los comportamientos sociales a los que estos gestos aludían.

La historietta paradigmática de esta nueva etapa de *Satiricón* fue "El Marqués de Sade" realizada por Oskar Blotta e Izquierdo Brown en reemplazo de "El sátiro virgen". La representación de Sade ponía el énfasis en su vida sexual sin hacer alusión alguna a su profesión de escritor ni a la persecución a la cual fue sometido. Sin embargo, la apropiación y el tributo que *Satiricón* hacía del escritor maldito francés era un reconocimiento implícito de aquella.¹⁰ Si el "sátiro virgen" paseaba por los espacios públicos; Sade estaba confinado a su castillo, ubicado sobre un peñasco, aislado del resto de la sociedad. De este modo, quedaba representado el nuevo clima que imperaba en el cual el sexo dejaba de ser un

¹⁰ El tributo a la figura de Sade (1740-1814) tuvo su antecedente en la sección que llevaba el nombre de una de sus novelas, "Filosofía en el tocador" (1795) –considerada una de las obras sádicas por excelencia. En esta segunda etapa, dicha sección cambió su nombre por "Filosofía en el baño", para interpelar de modo más directo a los lectores masculinos. En ella, Jorge Guinzburg y Carlos Abrevaya abordaron temas como los métodos anticonceptivos, la virginidad, la fidelidad, el nudismo, la masturbación, la menstruación, la luna de miel, la micción y la "franela".

tema público, se replegaba, volvía a ser una cuestión privada. La figura de Sade ofrecía una nueva síntesis que representaba al perseguido por sus convicciones en cuanto a la moral sexual por parte del poder político fuera éste monárquico, dictatorial, revolucionario o democrático. En otras palabras, la persecución que sufrió *Satiricón* y otros sujetos de la cultura argentina bajo el gobierno democrático de Perón encontró su mejor expresión a partir de esta figura controvertida de la cultura occidental. No obstante, esta asociación quedaba implícita; la historieta narraba las desventuras del Marqués y su sirviente, para que el primero pudiera satisfacer sus apetitos sexuales.



FIG. 8 IZQUIERDO BROWN Y OSKAR BLOTTA, SATIRICÓN Nº 13, NOVIEMBRE DE 1973

Las representaciones plasmadas en los *cartoons* e historietas fueron las que menos modificaciones tuvieron, éstas no dejaron de aludir a los distintos aspectos de la revolución sexual tal como los abordó en la primera etapa: la homosexualidad, la prostitución, la mujer infiel, los hombres “atrevidos”, las relaciones de pareja, etc. En todo caso, se destacó, por su continuidad, la historieta “El Sr. Cienfuegos” de Garaycochea. Siempre que Jorge Cienfuegos llegaba del trabajo al hogar le traía a su joven mujer Eloísa, que lo esperaba como buena ama de casa, alguna novedad que la excitaba sexualmente y provocaba que quedara desnuda (Fig. 9). Pero el Sr. Cienfuegos no hacía caso al estado de excitación de su esposa y, sin satisfacerla, la hacía volver a la “normalidad”. De este modo, el hombre aparecía en control siempre de la situación y el deseo sexual de la mujer era objeto de burla.



FIG. 9 GARAYCOCHEA, SATIRICÓN Nº 21, AGOSTO DE 1974

Contraria a la representación de la mujer que ofrecía la historieta de Garaycochea eran los postulados de *El varón domado* de Esther Vilar, el cual en ese entonces generó gran polémica. Contra los principios de las feministas, Vilar sostenía que la mujer no era oprimida por el hombre sino que ésta era quien controlaba al hombre a través de sus estrategias de seducción sin que aquel fuera consciente de ello. *Satiricón* se hizo eco de la polémica que generó el libro a través de tres de sus dibujantes Fontanarrosa, Limura y Viuti. Fontanarrosa ofreció una historieta en la cual satirizaba la propuesta de Vilar a partir de aludir a las trampas del discurso y la enunciación, y su relación con las prácticas concretas.¹¹ Por su parte, Limura ofreció una serie de *cartoons* como respuesta “valerosa y masculina a esa Esther Vilar” y burlándose decía: “Yo no soy ningún varón domado. Mi mujer no me lo permite”. En “El varón amodorrado” se llevaban al ridículo las situaciones que Vilar entendía como de sometimiento del hombre por parte de la mujer y las estrategias de seducción de ésta (S nº 19, 1974, 26). Viuti, en cambio, ofreció una historieta que invertía los roles: “La mujer domada” (S nº 19, 1974, 66). *Satiricón* se burló tanto de Vilar como del feminismo,

¹¹ En la historieta, el “hombre domado”, enrolado en el “Movimiento de liberación masculino”, se libera del yugo, abofeteando y torturando a la mujer que le dominaba. Una vez que ésta deja el departamento, tocan el timbre y un hombre, marinero, de tez negra y bien musculoso, pregunta por Lulú, y se descubre que el “hombre domado” era el *cafisho* y la mujer una de sus prostitutas a la cual había echado por haberse “tirado a chanta”. No obstante, el hombre seguía sosteniendo sus principios y explicaba: “Es que ya no podía soportar más [...] yo lucho por la reivindicación masculina. La igualdad de los sexos...”, el marinero le responde que lucha por lo mismo y “me da igual cualquier sexo”; así es que en la última viñeta se lo ve irse, tras haber mantenido relaciones con el “hombre domado” (S nº 18, 1974, 37-39).

como en el *cartoon* de Crist, donde una mujer de clase baja, madre de seis niños, portaba la pancarta que decía "Abajo el feminismo" (S n° extra, 1973). El feminismo era un reclamo de clase media-alta promovido por mujeres jóvenes, modernas, sofisticadas con sus necesidades básicas más que satisfechas.

Por último, los cambios en las costumbres fueron representados en el contrapunto "antes-ahora". Se vivían tiempos de cambio y *Satiricón* reflexionaba sobre los prejuicios de antaño porque "los años transcurren, la vida cambia y lo que ayer fue vergüenza, hoy es honor y lo que ayer fue ¡Dios me libre! es a Dios gracias" pero reconocía que "no tener prejuicios también es un prejuicio" (S n° 22, 1974, 16). Según Ortiz, los "tormentos morales de otro tiempo" eran el compromiso y la virginidad antes del casamiento, el luto por más de tres años, que las mujeres no salieran solas de noche y tuvieran que ir acompañadas por algún hermano como chaperón, los padres "aconsejando" a sus hijos sobre sus parejas.

Satiricón que había intentado integrarse a la democracia peronista, fracasó. En enero de 1974, recibió la clasificación de "exhibición limitada" a la cual respondió reafirmando su identidad e identificando a su contrincante: los "seriotes generalmente enfermos de constipación", "los que trabajan, por mangos o ad *honorem*, de señores serios que nos protegen de todo mal" (S n° 15, 1974, 10). Para *Satiricón*,

sin el sentido del humor, a la inteligencia del hombre le falta un buen pedazo. Es necesario que haya gente con la capacidad de ver que detrás de cualquier fenómeno, de cualquier episodio, yace un toque de absurdo, ese que hace a la vida mágica y vivible. (S n° 15, 1974, 10)

Satiricón se dedicaba a ello y ofrecía una forma de ver el país que "no reconoce las correas del sectarismo" porque "las cosas, la gente, las naciones, no tienen solamente un modo de presentarse a la faz de la tierra sino una manera claroscuro de **ser**". Los números publicados entre abril y agosto de 1974 fueron todos clasificados de "exhibición limitada" por la Municipalidad de Buenos Aires. Y *Satiricón* volvió a hacer chistes sobre los censores. En uno de ellos, un niño le dice a su amiguita: "¡A mí me gusta mucho la pornografía!... Cuando sea grande voy a ser censor como papá!" (S n° 18, 1974, 10).

El continuo llamado al orden por parte de la censura no se correspondía con el reconocimiento del público que la revista recibía. Pero *Satiricón* no era el único blanco del poder censor, la prohibición de libros y películas cobró nuevas dimensiones. A la censura legal se sumaron atentados, listas negras y demás formas ilegales y paraestatales que generaban miedo e impedían las actividades y manifestaciones culturales. *Satiricón* no eludió estos temas. El año 1974 se había iniciado con los atentados con bombas a los Cines Gran Splendid y Lorena por el estreno de la película "Jesucristo Super-Star" y una historieta realizada por Crist, aludió a dichos hechos. También Fontanarrosa abordó los ataques a la cultura, en particular el secuestro y quema de libros, con una versión libre en historieta de la novela de Ray

Bradbury "Fahrenheit 451" (S n° 16, 1974, 31-33). La censura era satirizada y se ridiculizaban los argumentos que la justificaban.

La muerte de Perón y la ascensión de su viuda a la Presidencia de la Nación modificaron para peor las condiciones de producción y circulación cultural y periodística. En septiembre de 1974, *Satiricón* fue clausurada por ser una "interferencia" y una "perturbación" del orden a través del decreto secreto 866/74 del Poder Ejecutivo Nacional. La "Bruja buena" se había transformado en la "Bruja mala", y ésta entendía que *Satiricón* constituía:

un evidente ataque contra los elevados valores y costumbres del pueblo argentino.

Que es una incitación constante a cometer delitos tipificados contra la honestidad de las personas.

Que sus 22 números editados tanto sus ilustraciones como su lenguaje tienen un neto carácter pornográfico reprimido expresamente por el art. 128 del Código penal. (Decreto 866/74, 17/09/1974)

Satiricón se despidió de sus lectores por medio de una solicitada donde informaba sobre el decreto de clausura y explicaba que habían solicitado audiencia a las autoridades para aclarar la situación y habían interpuesto las acciones judiciales correspondientes. Sin embargo, días después de la clausura, el 28 de septiembre, la legislación en torno a la censura se endureció. En nombre de la seguridad nacional se sancionó la ley 20.840 que impuso prisión de dos a seis años a quien "divulgara, propagandizara o difundiera noticias que alteren o supriman el orden institucional y la paz social de la Nación". Paralelamente, la organización parapolicial Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) comandada por el ministro de Bienestar Social José López Rega, emitió sus listas negras con amenazas que obligaron a varios agentes del campo de la cultura a abandonar el país. El campo cultural perdía buena parte de autonomía por el avance legal, ilegal y violento del poder político.

REFLEXIONES FINALES

El abordaje cómico y serio del sexo y la sexualidad fue una de las notas distintivas de *Satiricón*. En ella quedaron representados diversos aspectos que hacían a la liberación sexual en la Argentina de principios de la década del setenta. La revista percibió, plasmó y promovió el clima de libertad sexual que en el marco de la modernización cultural se había reactivado cuando comenzó la transición democrática. Si esa breve coyuntura, que se extiende entre 1972 y el gobierno de Héctor Cámpora, fue vivida como un momento de renovadas expectativas en torno a la posibilidad de generar profundos cambios sociales y culturales, el acceso de Perón al poder y luego, de su viuda significaron su violenta clausura. En *Satiricón* el retraimiento del clima de libertad frente al avance del autoritarismo, el conservadurismo y la violencia quedó representado

en el pasaje de Petronio – cuyo exponente es la tira “El sátiro virgen”- a Sade - representado por la historieta “El Marqués de Sade”-.

En sus inicios, *Satiricón* se mostró abierta a promover el cambio en el ámbito de la sexualidad considerado aún como privado y tabú como así también a explorar y ampliar los límites de lo socialmente permitido. Esta apertura y promoción sin embargo estuvo lejos de los discursos y prácticas más radicales, y más bien expuso contradicciones y limitaciones. En cuanto a las imágenes, aún siendo éstas dibujos cómicos cabe destacar la ausencia de representaciones de relaciones sexuales explícitas y de genitales masculinos. En cambio, si puede encontrarse desnudos femeninos, parciales o totales. De este modo, la revista no rompe con la hegemonía de la figura femenina como objeto de deseo sexual para un lector que se presume siempre masculino. No obstante la mujer no aparece como mero objeto sexual sino que también se la reconoce como sujeto de deseo, y este reconocimiento es acompañado por una propuesta humorística por la cual los hombres se ríen de sí mismos en cuanto a las dificultades de satisfacer a estas mujeres sexualmente activas. En otras palabras, *Satiricón* se caracterizó por publicar imágenes que incitaban al deseo sexual junto con otras que lo parodiaban y satirizaban. *Satiricón* se definió y muchos la definieron como una revista sin límites y sin prejuicio. Sin embargo, hemos observado que en ese intento por mostrarse desprejuiciada reforzó varios prejuicios y estereotipos. Las contradicciones más evidentes quedaron expuestas en las representaciones de la homosexualidad y de la mujer liberada, modernizada.

Del mismo modo, si bien, uno de los escenarios predilectos de los chistes sobre sexo fue la cama, en ella salvo alguna excepción aislada (que la hay), no se representó a parejas homosexuales. En todo caso *Satiricón* se destacó por desplegar el arte de la insinuación y de la sugerencia; lo cual en aquel entonces, incluso eso era de mucha audacia y provocación. Era el lector quien debía aportar su cuota de imaginación para que las ideas cerrasen, los chistes tuvieran sentido y causaran risa, una risa que en muchos casos hoy nos parece inocente. Esta exigencia de un lector activo, ávido en captar las insinuaciones, generó un vínculo de complicidad no sólo entre la revista y sus lectores sino entre los lectores entre sí. La comunidad de lectores de *Satiricón* se reconocía en su irreverencia, en las ganas de soltar la imaginación más allá de lo permitido legal y socialmente.

La censura actuó sobre la propuesta y los valores que la revista promovía como sobre ese lazo de complicidad que se había generado. Se trató de censura moral y política que revela la intolerancia hacia los gestos irreverentes y hacia las propuestas de cambios propuestas que aún con las limitaciones ya mencionadas, eran promovidos por medios masivos de comunicación como fue el caso de *Satiricón*.

Fecha de recepción: 7 de septiembre de 2017

Fecha de aceptación: 16 de mayo de 2018

BIBLIOGRAFÍA

- Avellaneda, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: CEAL.
- Burkart, M. (2017). *De Satiricón a HUM®. Risa, cultura y política en los años setenta*. Buenos Aires: Miño & Dávila.
- Burkart, M. (2013). De la libertad al infierno. La revista *Satiricón* 1972-1976. En Malosetti Costa, L. y M. Gené (comp.). *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires: Edhasa.
- Burkart, M. (2011). "Caricaturas de Perón en *Satiricón*, 1972-1974". *Papeles de Trabajo, Dossier "Imagen y cultura visual"*, 7: 44-73.
- Chartier, R. (2005). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Buenos Aires: Gedisa.
- Cosse, I. (2009). Los nuevos prototipos femeninos en los años 60 y 70: de la mujer doméstica a la joven "liberada". En Andujar, A. et. al. *De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los 70 en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Luxemburg, pp. 171-186.
- Funes, P. (2010). Los que queman libros. Censores en Argentina (1956-1983). En Bohoslavsky E., M. Franco, M. Iglesias y D. Lvovich (comp.). *Problemas de historia reciente del Cono Sur. Vol. I*. Buenos Aires: Prometeo-UNGS, pp. 296- 315.
- Grimal, P. (1994). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Pite, R. (2009). ¿Sólo se trata de cocinar? Repensando las tareas domésticas de las mujeres argentinas con Doña Petrona, 1970-1983. En Andujar, A. et. al.: *De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los 70 en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Luxemburg, pp. 187-205.
- Pujol, S. (2007). Rebeldes y Modernos. Una cultura de los jóvenes. En James, D. (dir.). *Violencia, proscripción y autoritarismo. De la Revolución Libertadora al derrocamiento de María E. M. de Perón (1955-1976)*. Tomo 9, Nueva Historia Argentina. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 281-328.
- Sasturain, J. (2004). *Buscados vivos*. Buenos Aires: Astralib.
- Steimberg, O. (2013). 1936-1937 en la vida de un superhéroe de las pampas. En *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, pp. 59-76.
- Ulanovsky, C. (1997). *Parén las Rotativas. Historia de los grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*. Buenos Aires: Espasa.