

**Risa, sexo y censura política en la Argentina de los años setenta.
La revista *Satiricón* (1972-1976)**

Mara Burkart
UBA-CONICET

Resumen

La propuesta es analizar las imágenes cómicas publicadas en la revista *Satiricón* que aluden a la “revolución sexual” que se vivió a principios de los años setenta en Argentina. La ponencia pone de relieve los alcances y limitaciones de una publicación que se mostró abierta a promover el cambio en el ámbito del sexo y la sexualidad, considerado hasta entonces como privado y tabú. Y analiza los tipos de censura que se desplegaron para evitar la difusión de imágenes que parodiaban y satirizaban la incitación al deseo.

Palabras clave: *Satiricón* - sexualidad – censura política

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 reajustes, en ellos corrían aires de revitalización e innovación. En 1972, en Buenos Aires surgió la revista *Satiricón* con la cual irrumpió y se consolidó una nueva generación de humoristas que impuso un nuevo estilo gráfico y temático que reactivó tipos de risa que hasta ese entonces estaban replegados o habían perdido su efectividad.

Satiricón se destacó por haber articulado de modo novedoso las dos temáticas que por ese entonces más irritaban al poder: el sexo y la política. 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, 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* nº 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” (Ídem).

Ni el sexo ni la política eran nuevos para el humor, *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 la primera y la clausura de la segunda habían dejado un vacío en la prensa humorística. Asimismo, de debe reconocer que 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 *Satirikón* no se sumaba a los discursos informativos, de divulgación, pedagógicos y didácticos a los que apelaron diarios y revistas, especialmente, las dirigidas a las mujeres. Más bien, su propuesta correspondía a un fenómeno, producto de la revolución sexual, como fue el aumento de la producción gráfica de material de contenido erótico. *Satirikón* se presentó particularmente abierta a promover el cambio en un ámbito, como el del sexo y la sexualidad, considerado aún como privado y tabú.

Su propuesta iba dirigida a un público masivo pero su lector ideal era hombre, porteño, de clase media, media-alta; de unos treinta años, casado o a punto de estarlo, moderno, culto e inconformista. *Satirikón* 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 otrosⁱ y provocó a la censura. El tratamiento irreverente y desprejuiciado que hizo *Satirikón* 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. Un año después y tras

ganarle un juicio al Estado, *Satiricón* reapareció pero se trató de una experiencia breve: el golpe de Estado de marzo de 1976 determinó su cierreⁱⁱ.

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. La ponencia pone de relieve, por un lado, los alcances y limitaciones de la liberación sexual promovida por una publicación que se mostró abierta al cambio; y, por el otro, analiza 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.

El artículo se divide en tres secciones. La primera se centra en el proceso de modernización cultural y, como parte del mismo, la revolución sexual y su relación con la censura que tuvo lugar entre las décadas del sesenta y setenta en Argentina. La segunda analiza las representaciones visuales que aluden a las costumbres y, específicamente, a lo sexual publicadas en *Satiricón* y en los actos de censura que la afectaron. Y por último, se presentan las conclusiones.

Sexo y censura en Argentina en los años sesenta y setenta

Desde fines de la década de 1950, la sociedad argentina asistió a un proceso de modernización cultural, que estuvo en sintonía con la “revolución cultural” que vivía entonces gran parte del mundo occidental (Hobsbawm, 2009). Fueron años de trasgresión, de innovación, de crítica, de compromiso, de cambio y expectativas. La profundidad de las transformaciones involucró tanto a las actividades artísticas e intelectuales como a los modos de vida, los comportamientos y las costumbres, especialmente, en cuanto a la estructura de las relaciones entre los sexos y entre las distintas generaciones. Fueron aspectos de la modernización cultural, la revolución sexual y anticonceptiva que, como sostiene Valeria Felitti (2012), hay que considerar por separado.

La revolución anticonceptiva se basó en la posibilidad de disociar el sexo de la procreación gracias a la aparición de la píldora anticonceptiva y otros métodos de anticoncepción intrauterinos. Estos avances farmacéuticos le dieron a la mujer la posibilidad de planificar la maternidad y así, contar con mayor autonomía. En un principio, no fueron tanto las jóvenes que querían iniciar una vida sexual libre las que más recurrieron a la píldora, sino las mujeres casadas con hijos. Esto se debía a que en sus inicios la anticoncepción se relacionó más con las políticas sobre la familia que como un aspecto de la liberación sexual (Felitti, 2012). Incluso la Iglesia católica había aceptado el uso de la píldora en casos de las mujeres casadas con varios hijos. Sin embargo, en 1968, la encíclica *Humanae Vital* puso fin a esa tolerancia. La postura del Vaticano con respecto a la regulación de la natalidad fue prohibir todo tipo de control artificial de la natalidad, lo cual significó prohibir la píldora anticonceptiva, la esterilización quirúrgica y el aborto. A pesar del cambio en la postura de la Iglesia católica, en Argentina la píldora anticonceptiva tuvo un uso legal hasta febrero de 1974 cuando un decreto de Juan D. Perón y su ministro de Bienestar Social, José López Rega, prohibieron su venta libre y cualquier actividad relacionada directa o indirectamente con el control de la natalidad. Los argumentos para su prohibición fueron de índole geopolíticos, vinculados a la reducida población del país en el marco de un mundo superpoblado.

El cuestionamiento a la superioridad del marido sobre la mujer dentro del matrimonio fue otro aspecto de la modernización cultural. Las dimensiones de este cambio quedan ilustradas en el hecho de que la dictadura de Onganía, a la vez que ejerció una férrea censura a las manifestaciones artísticas y culturales modernas, modificó el Código Civil otorgándoles a las mujeres casadas la capacidad civil plena al anular la potestad marital, un conjunto de derechos del marido sobre la persona y los bienes de la esposa (Giordano, 2012). La mujer, en general, y la mujer casada, en particular, estuvieron entre los sujetos sociales más favorecidos por el proceso de modernización cultural. No sólo cambió su rol en la pareja sino también en la sociedad ya que dejó de estar excluida de ámbitos predominantemente masculinos como eran las profesiones liberales y la educación superior.

A partir de los años sesenta, “*pasaron a estar permitidas cosas que hasta entonces habían estado prohibidas, no sólo por la ley o la religión, sino también por la moral consuetudinaria, las convenciones y el que dirán*” (Hobsbawm, 2009: 325). El auge del psicoanálisis y el hecho de que diarios y revistas se hayan interesado por interpretar los cambios que se estaban llevando a cabo en la vida cotidiana contribuyeron a que muchos tabúes comenzaran a dejar de serlo, especialmente, en torno a la moral sexual y a las

relaciones entre los géneros. En otras palabras, la modernización cultural implicó importantes cambios en las actividades públicas acerca de la conducta sexual, la pareja y la procreación. Muy lentamente y entre los sectores sociales más modernos se activó un lento proceso de legitimación social de la separación (el divorcio estaba prohibido por ley), de las familias monoparentales como así también del consumo de drogas y la homosexualidad, cuestiones éstas más vinculadas a la revolución sexual y a las consignas de amor libre que a la revolución anticonceptiva.

Al cuestionamiento de la tradicional superioridad del hombre sobre la mujer se sumó, como parte del mismo movimiento modernizador, el de la superioridad de los adultos sobre los jóvenes. De hecho, estos últimos fueron el sujeto predilecto de los cambios que se estaban llevando adelante. La juventud se convirtió en un grupo social independiente y su irrupción implicó una redefinición del significado de ser joven: ya no era una etapa intermedia entre la niñez y la vida adulta sino el momento culminante del desarrollo humano. Los jóvenes ocuparon el centro de la escena y lo hicieron como “*modernos*”, asociados a una “*praxis estética*”, o como “*rebeldes*”, vinculados a una “*praxis política*” (Pujol, 2003). Estar identificado con una u otra opción no significaba desentenderse totalmente de aquella descartada. Además, ambas opciones compartían una idea de porvenir por la cual lo nuevo generaba confianza y lo viejo malestar, lo cual promovía cierta urgencia por la acción y tejía una trama cultural que tenía como fundamento la aceleración de los tiempos vividos. La cultura juvenil que se forjó se caracterizó, siguiendo a Hobsbawm (2009), por ser populista e iconoclasta, y se convirtió en “*la matriz de la revolución cultural en el sentido más amplio de una revolución en el comportamiento y las costumbres, en el modo de disponer del ocio y en las artes comerciales, que pasaron a configurar más el ambiente que respiraban los hombre y mujeres urbanos*” (2009: 331). En efecto, los jóvenes no sólo fueron los promotores y productores del cambio cultural y político sino también se constituyeron en un nuevo mercado para las industrias culturales, las cuales asistieron a un gran despliegue gracias a la expansión capitalista y a las innovaciones tecnológicas.

El tenor y la amplitud de la modernización cultural promovieron, como la otra cara de una misma moneda, 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 se entendía como 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).

En Argentina, el discurso de la censura se estructuró sobre dos ejes, por un lado, la definición del sistema cultural que 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/comunismo) (Avellaneda, 1986). 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 que atentase contra ellos. 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 sin contar, a diferencia por ejemplo de la España franquista y de la dictadura brasileña, de una oficina centralizada, 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 de personas. Así es que entre 1957 y 1983, el discurso y la práctica de censura tuvieron un punto de inflexión a mediados de 1974, cuando alcanzó un nivel de intensidad represiva nunca antes experimentado. No obstante, la primera etapa 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 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 impresosⁱⁱⁱ. 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, las listas negras y las amenazas de bombas a las redacciones, etc. Mientras la Municipalidad ejercía 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. Sin embargo, las clausuras definitivas de las revistas satíricas las llevó adelante el Poder Ejecutivo Nacional, apelando a imperativos morales. En términos legales, en la década del setenta, la prensa satírica no fue censura apelando a argumentos políticos sino más bien morales. Esto cambió en enero de 1983, cuando la dictadura militar, al secuestrar el número 97 de la revista HUM®, apeló a argumentos estrictamente políticos para justificar su accionar (Burkart, 2012).

Imágenes que incitan, parodian la incitación al deseo sexual y provocan a 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. Así quedó representado en la caricatura de la primera tapa donde una paloma blanca representaba el clima de libertad política y cultural que se vivía después de la larga dictadura militar como a Perón, quien regresaba de España a traer paz pero también, y este era el giro satírico de la imagen, a arruinarle los planes a Lanusse. 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 representaban la liberación femenina y sexual^{iv}. *Satiricón* buscó en los exponentes de la cultura comercial esos nuevos modelos de mujer, más que en la cultura estrictamente moderna. Para *Satiricón*, el modelo de mujer que ofrecía el *showbusiness* no era contradictorio con la liberación femenina ni reforzaba la condición de objeto sexual de ella.

En *Satiricón* coexistieron diversas representaciones de la mujer. La mujer fue representada como objeto sexual y como sujeto de deseo sexual, asimismo podía ser hija, madre, esposa, amante, estudiante, militante, ama de casa, prostituta y, en menor medida,

profesional e intelectualmente realizada. En cualquiera de los casos, esos modelos de mujer no iban contra la maternidad ni contra el matrimonio como institución, el cual fue objeto recurrente de la sátira y se avalaba la separación; era el modo *natural* de consolidación de la pareja. 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 de la mujer. En ese entonces, la mujer trabajaba fuera del hogar pero seguía haciéndose cargo de las tareas domésticas, de la cocina, de la crianza de los hijos^v, como señala Ulanovsky, se trataba de “*marchar hacia la independencia pero con marido e hijos*” (1997: 127). La nota distintiva de *Satiricón* fue abordar el tema con la agresividad de la risa satírica lo cual le permitió llevar al límite a ese nuevo modelo de mujer.

Entre enero y octubre de 1973, la sátira política y lo sátiro-lujurioso se alternaron en las páginas de *Satiricón* 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 posando con sensualidad y pocas ropas. *Satiricón* invitaba a los lectores hombres no sólo a reírse de los políticos sino también gozar visualmente de la sensualidad femenina. Esta propuesta se 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.

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*” (S n° 1, 1972: 44). La belleza estaba al servicio de la liberación, no obstante, no se reparaba en el delgado el límite entre ese postulado y convertirse en objeto sexual. En la primera entrega, 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; y fotografías de cuerpo entero las mostraban en poses sensuales y ropa provocativa – pantalones ajustados o minifaldas– confirmando sus atributos de belleza. 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 su belleza.

La sección “Señoritas...” dejó de existir pero *Satiricón* no dejó de publicar fotografías de bellas mujeres en poses sensuales o semidesnudas. A estas se sumaban las fotografías de

los anuncios de las casas de indumentaria, como *Lee* y *Giovane*, que se publicitaban en la revista. Los anuncios de la firma norteamericana mostraban a delgadísimos jóvenes vistiendo pantalones Oxford en situaciones bucólicas e inocentes, en cambio, los anuncios de *Giovane* fueron más audaces y provocativos. Bajo el slogan “Giovane no guarda las formas, las descubre”, una fotografía mostraba a un hombre y una mujer con 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* no sólo publicaba esas imágenes provocativas sino que no perdió oportunidad de satirizar 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 nº 13, 1974). Estas audacias, que trascendían a la revista, desaparecieron 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. De modo inverso a *Rico Tipo*, en *Satiricón* las fotografías fueron más provocativas que las imágenes humorísticas, y constituyeron una invitación inequívoca a la sensualidad. Es posible pensar que por esos motivos, *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 Sátiro Virgen”, una parodia con ribetes grotescos de la liberación sexual. La historieta narra la “*dulce y trágica historia del sátiro virgen, mitológico ser repleto de lascivia, quien jamás pudo cumplir el papel que le asignó la tradición*” (S nº 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 como “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 embargo, el acto sexual nunca se consumaba porque, por ejemplo, “*tendré que reprender 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 suprimir la represión sexual, la cual sí parecía ser *lo natural*.

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 era brindar “todo lo que el hombre moderno necesita saber para no ser un pazguato en el amor” (*S* nº 6, 1973: 32). Interpelando a los hombres, Oski ofreció su recopilación, síntesis y versión ilustrada de los manuales sobre educación sexual desde la antigüedad hasta los tiempos más actuales. Como bien caracteriza Juan Sasturain, 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*” (2004: 165). 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, éste tenía que responder a esa demanda y hacerlo bien. Como se verá a continuación, *Satiricón* va a reparar insistentemente en la crisis de la virilidad masculina^{vi}.

El humor en torno al sexo que difundió *Satiricón* se caracterizó por tener a la cama como principal, aunque no exclusivo, escenario. *Satiricón* se metía en la cama de hombres y mujeres para explorar y reírse de cómo las nuevas transformaciones afectaba ese espacio tan 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 maridos encontraban a sus mujeres con otro hombre, las prostitutas esperaban a sus clientes, se hacía sexo colectivo, etc.

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,

en el editorial aclaró que hablaba y dibujaba sobre sexo para reírse y no para 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, fanfarrón, Bonavena mismo se definió, quedó expuesto un machismo exacerbado, al límite de la misoginia. Su mirada era muy conservadora e incluso anacrónica, para él había dos tipos de mujeres: las “de barrio” que eran para casarse, y debían llegar vírgenes a tal circunstancia; y las que “*van a un boliche a tomar una copa*” y “*te enganchás así nomás*”, que eran para divertirse. 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 n° 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.

Bonavena quedó representado como un retrógrado por esas convicciones y declaraciones. Esto era 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. *Satiricón* dio indicio de esto al titular cada fotografía de la secuencia de cuatro que lo mostraban en pose con un diminuto *slip* con “*Me llaman Trinity*” (S n° 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^{vii}. Las lectoras, si bien, reconocieron que sus palabras eran denigratorias para la mujer, entendían que eran producto de sus “limitaciones mentales”, por ese motivo sentían pena por él 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 siempre pudo desprenderse de estos últimos. La representación estereotipada del homosexual como afeminado fue bastante recurrente. La diferencia, la otredad, quedaba expuesta y sobre esa base se construía el efecto cómico de los chistes. Esta representación del homosexual excedía ampliamente al humor gráfico, de hecho, se hizo común en el teatro de revistas y en el cine, en especial, en las

comedias pícaras de gran éxito en aquellos años. Dos ejemplos sobresalen por reforzar los prejuicios y, en sintonía con el reportaje a Bonavena, por sugerir 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, en alguna medida, representantes de la argentinidad. En el caso del legendario personaje de historieta creado por Dante Quinterno en 1928, se trataba de satirizar al “*paladín de las buenas costumbres*” y superhéroe criollo, por su castidad. En la nota, textos e imágenes indicaban no sólo que Patoruzú era homosexual sino que era *sexboy* del general Cañones y de su sobrino, Isidoro Cañones, los otros personajes de la historieta (*S* n° 6, 1973). En “Milonga...”, la sátira recaía sobre el gaucho y las representaciones de éste. En un contexto de exaltación de lo popular, *Satiricón* lo desmitificaba. Después de Martín Fierro y Juan Moreira, hubieron otros gauchos, decían Trillo y Dolina^{viii}, “*que la historiografía liberal se empeñó en ocultar, como si sus vidas no merecieran ver la luz (...) Intentando revisar (sic) acartonados conceptos sobre el gaucho, presentamos esta versión, trunca y hasta hoy inédita*” (*S* n° 10, 1973: 43). La historieta contaba la historia de un gaucho a quien “en el pago le llamaban Marilú” pero “*el mote no lo ofendía pues tenía una virtud. Reconocía ser raro Marilú*”, que terminaba convirtiéndose en galán de telenovela (Ídem). En ambos casos, la homosexualidad era aquello oculto o silenciado que *Satiricón* develaba pero lo hacía, y este era su límite, reforzando los estereotipos y de un modo denigratorio.

No obstante, hubo otros *cartoons* en los cuales la homosexualidad fue representada de un modo menos peyorativo aunque no menos estereotipada. Un ejemplo es un *cartoon* de Fontanarrosa en el cual se ve a un hombre y a una mujer, muy glamorosos conversar, el hombre dice: “*Creo que estoy empezando a ser un artista de fama, Mariel...ya se comenta que soy marica*” (*S* n° 12, 1973: 41). 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 otros espacios menos privados. 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 demasiado, yo las tomaba de vicioso nomás*” (*S* n° 17, 1974: 17). En cambio, la serie “Al pan con pan...” realizada por Viuti (*S* n° 9, 1973: 52-53) puso el acento en los gustos y en el modo de actuar de quienes supuestamente tienen inclinaciones homosexuales. En los *cartoons* se ve a

hombres *normales y corrientes* tener fantasías sexuales homosexuales, hacer proposiciones sexuales a otros o exaltar objetos fálicos. En estos casos, lo estereotipado era aquello que conformaba las fantasías de esos hombres.

Dos *cartoons* sobresalen por cuestionar los apodos 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 nº 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: 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 rarito? Bueno, ahora estoy más tranquila ¿sabe? Me enteré de que se las viola...*” (S nº 15, 1973: 2). En esta línea, Alicia Gallotti escribió la nota “La ofensiva de la subcultura homosexual”, donde reflexionaba 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 nº 12, 1973: 20-21).

La mayor tolerancia hacia la homosexualidad no implicaba el abandono de los apodos estigmatizantes sino el surgimiento de nuevos eufemismos para nombrarla. En todo caso, había 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 nº 12, 1973: 20).

En la nota, la homosexualidad era considerada una enfermedad a la vez que una subcultura, que estaba siendo perseguida políticamente pero no era “el mayor peligro” como la querían presentar sus detractores. La nota terminaba con un consejo de Gallotti para 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 nº 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. *Satiricón* 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 es su madre: “*En realidad, la idea original era formar un grupo para estudiar marxismo-leninismo*” (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 y otras señoras que se juntan a su al principio, en solidaridad, se muestran enojadas pero luego, cuando la víctima cuenta lo que le pasó, 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). En *Satiricón*, la violación no era un problema sino al contrario, algunos chistes expusieron a las mujeres buscando ser violadas.

La representación de niños y bebés en relación al sexo tenía como fin legitimar la mirada pícaro de los hombres (S n° 12, 1973: 44), reforzar la idea de la centralidad del sexo en la vida, que pensar en sexo era algo natural y no un comportamiento “desviado” y exponer la tensión intergeneracional al respecto como quedó representado en el *cartoon* de Sanzol que muestra en la *nurse* de un hospital a dos bebés besarse apasionadamente bajo la mirada, desde la ventana, de dos hombres y uno dice al otro: “*Con usted quiero parlare... ío sono il padre de la nena*” (S n° 17, 1974: 63). Bajo el gobierno de Cárpora, se discutió la inclusión de la educación sexual infantil a los programas escolares y varios chistes se burlaron de los docentes y padres en sus intentos por explicar un tema aún considerado tabú en relación a los niños. El proyecto fracasó al imponerse los sectores católicos y conservadores.

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. En la revista fueron muy frecuentes los chistes sobre adulterio femenino. Que los maridos encuentren a sus mujeres con otros hombres en la cama era la situación típica que podía tener distintos resultados: que el marido se enoje y persiga al otro hombre, que no se moleste, lo asumiera como algo natural y simplemente reclame un espacio en la cama, que ni se enteré y el otro hombre permaneciera escondido o lograra huir antes de ser descubierto^{ix}. Esta mirada machista que predominó sobre el adulterio, se articulaba con representaciones despectivas del cuerpo femenino cuando este no estaba “en forma” y con aquellas en las cuales la mujer constituía una amenaza de muerte para los hombres, como el *cartoon* de Bróccoli en el cual una hermosa mujer pisaba y aplastaba con sus enormes plataformas a un hombre diminuto o aquel chiste en el cual un hombre quedaba atrapado en la inmensidad de un cuerpo femenino.

En *Satiricón* se expresaba una contradicción, si bien, ésta se quería mostrar a favor de la liberación femenina, muchos de sus chistes que satirizaban a las mujeres exponían el temor de los hombres sobre ese avance de la mujer sobre terrenos que antes eran exclusivamente de ellos.

Estar “con el sexo en el seso” implicaba no sólo tener fantasías sexuales sino buscar el modo de experimentar. 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*. Además del *cartoon* de Fontanarrosa ya mencionado, el sexo colectivo fue motivo de burla por parte de Limura que muestra en una gran cama a ocho personas desnudas: un militar, Frankenstein, un travesti, un payaso, una mujer, un joven y otro hombre mayor, y un chanco y uno de ellos pregunta: “¿Estomas todos listos?” (S nº 13, 1973: 5). El efecto cómico de estos chistes era mostrar como natural aquello que aún 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 reunían a ese y otros *cartoon*: “*Parejas eran las de antes...*” (S nº 8, 1973: 27). Una tira cómica del humorista inglés Mc Lachlan originalmente publicada en *Playboy*, revista prohibida en Argentina, como *Satiricón* se encargó de remarcar, 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, pararse a un costado y, con una mano, tirar del dedo gordo del pie de una persona, lo que provoca que esa pila de cuerpos desnudos se desinflen. En la última viñeta, el hombre guarda el rollo de vinilo con el dibujo de los cuerpos desnudos enmarañados (S nº 6, 1973: 7-8). No hacía falta conseguir personas reales para obtener la satisfacción sexual, los avances tecnológicos abarcaban a aspectos de la vida antes ajenos a aquél y proveían de todo lo necesario. La mujer desnuda inflable, símbolo del entretenimiento sexual para los soldados en Vietnam, fue motivo de numerosos chistes junto con otros sobre la masturbación.

Este aspecto sátiro-lujurioso de *Satiricón* entusiasmó a muchos lectores que no dudaron en pedir más sexo (S nº 5, 1973: 6) 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*” (Ídem). 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 preconcepciones, 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 jugaba en los límites de lo moralmente censurable, también era cierto que la dictadura militar estaba en retirada –habían sido las elecciones y la fórmula Campora-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 hacían 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.

Satiricón respondió con ironía a la censura 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. Viuti expuso su hipocresía, un *cartoon* muestra a un hombre indignarse por el contenido de un libro frente a su esposa y arrojarlo a la chimenea, pero cuando la mujer abandona el cuarto, en cuatro patas trata de rescatarlo del fuego. En otro caso, el hombre está con su esposa en la cama, sobre la cual cuelga una cruz católica, e indignado romper una revista que contenía desnudos femeninos pero intenta dormir contando hermosas mujeres desnudas saltando el corral, en vez de ovejas. En otro *cartoon*, el

ensor queda infantilizado en su trabajo de pegar tiras con forma de corpiños sobre las fotos de desnudos femeninos de las revistas. El censor era representado a imagen y semejanza del responsable del Ente Calificador Cinematográfico de aquél 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.

Junto a la censura política, ejercida por el Estado, estaba la censura moral promovida en buena medida por la iglesia católica, como quedó representada en el *cartoon* ya mencionado de Viuti y en otro realizado por Fontanarrosa en el cual se representaba el momento en que Dios, cual árbitro de fútbol, expulsaba a Adán y Eva del paraíso (S n° 8, 1973: 20). Estas imágenes se complementaron con la nota cómica “*Los límites de la censura cotidiana. Contra toda forma de opresión*” sobre las prácticas de censura que afectaban a todos los hombres y mujeres en su día a día (S n° 11, 1973); y la nota seria de Carlos Ulanovsky sobre la censura política, “*La censura madre que nos tocó*”^x (S n° 12, 1973). La nota de Ulanovsky 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. En todo caso, quedaba claramente representado el hecho de que los blancos de la censura eran el sexo y la política.

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 a Perón. 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 dejaron de publicar

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 de modo explícito y textual. De este modo, *Satiricón* hacía referencias solapadas a la situación política imperante pero evitando 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 historieta 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^{xi}. 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 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 el 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.

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 estaba esperando como buena ama de casa, alguna novedad que la excitaba sexualmente e incluso, provocaba que quedara desnuda. Pero el Sr. Cienfuegos no hacía caso al estado de excitación de su esposa y, sin satisfacerla, la hacía volver a la “normalidad”. En este caso, el hombre aparecía en control siempre de la situación y el deseo sexual de la mujer era objeto de burla.

Contraria a la representación de la mujer que ofrecía la historieta de Garaycochea eran los posturaldos de *El varón domado* de Esther Vilar, el cual en ese entonces generó gran polémica. Contra los postulados 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 a través de tres de sus dibujantes Fontanarrosa, Limura y Viuti. Fontanarrosa ofreció una historieta en la cual aludía a las trampas del discurso y la enunciación, y su relación con las prácticas concretas^{xiii}. 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 en la cual se invertían los roles, bajo el título “*La mujer domada*” (*S* nº 19, 1974: 66). No obstante, la crítica al libro de Vilar no implicaba no burlarse del feminismo. *Satiricón* publicó la serie de *cartoons* de Crist en la cual, uno de ellos se burlaba de que la última voluntad de una militante política a punto de ser fusilada fuera maquillarse; en otro caso, una mujer de clase baja, madre de seis niños, porta la pancarta “*Abajo el feminismo*”, y un tercero, mostraba a dos ancianas leer un folleto y comentar “*¡Además de las plataformas tendríamos que conseguir esos blue-jeans!*” (*S* nº 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”. Ortiz aportó sus *cartoons* para reflexionar con 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 también para reconocer que “*no tener prejuicios también es un prejuicio*” (*S* nº 22, 1974: 16). Los “tormentos morales de otro tiempo” eran el compromiso 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.

Cuando Perón accedió a su tercer mandato, *Satiricón* intentó integrarse a la democracia peronista pero fracasó inmediatamente. En enero de 1974, *Satiricón* recibió la clasificación de “exhibición limitada” a la cual respondió reafirmando su identidad e identificando a su contrincante, en este caso, 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*” (Ídem). *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*” (Ídem). Los números publicados entre abril y agosto fueron todos clasificados de “exhibición limitada” por la Municipalidad de Buenos Aires. *Satiricón* volvió a hacer chistes sobre los censores como el de Pancho en el cual un niño le dice a su amiga: “*¡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 de la censura, la prohibición de libros y películas cobró nuevas dimensiones. A la censura legal se sumaron atentados, listas negras y demás formas ilegales 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 dos meses después, *Satiricón* entregaba una historieta encargada a Crist, inspirada en aquellos hechos. La censura era satirizada y se ridiculizaba los argumentos que la justificaban. También Fontanarrosa la parodiaba a través de ofrecer una versión libre en historieta de la novela de Ray Bradbury “Fahrenheit 451” (S n° 16, 1974: 31-33).

La muerte de Perón y la asunción de su viuda a la Presidencia de la Nación modificaron las condiciones de producción y circulación cultural y periodística. En septiembre de 1974, *Satiricón* fue clausurada por ser una “interferencia” y una “perturbación” por el Poder Ejecutivo Nacional, a través del decreto secreto 866/74. 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 endurecía en nombre de la seguridad nacional al sancionarse 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*” y de modo paralelo, 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 relativa por el avance legal, ilegal y violento del poder político.

Un año más tarde, en diciembre de 1975, *Satiricón* reapareció en los kioscos de diarios con un triunfal: “la revista que hace un año nos mandaron a guardar”. Sin embargo, haberle ganado un juicio al Estado no fue antídoto suficiente contra la censura, que la siguió acechando^{xiii}. En esta nueva etapa, el equilibrio entre lo periodístico y el humor gráfico que la revista había mantenido se rompió y predominó el primer aspecto. Lejos quedaba también la promoción de una risa satírica y escatológica. Sin abandonar el campo del humor gráfico, *Satiricón* decidió disputar un lugar en el campo periodístico. Asimismo, su identificación con el liberalismo, expresada en la definición de “libre pensador” cobró un giro menos ambiguo hacia la derecha que en las etapas precedentes. A fines de 1975, *Satiricón* se posicionaba liberal y moderna en cuanto a las costumbres y valores culturales, y conservadora, antiperonista y antioficialista en términos políticos. La crisis político-institucional en la cual estaba sucumbiendo el gobierno de Isabel Perón más la experiencia personal de confrontar con él facilitaba sostener dicha postura opositora, aunque no justifica la difusión de ideas y personajes vinculados al liberalismo autoritario y antiperonista que hizo la revista.

Los cambios se justificaron en el sumario donde *Satiricón* reconocía que “*el país es otro*” y anticipándose a la reacción de los lectores, reconoció que algunos se identificarían con su estilo “*perverso*” y otros le reprocharían “*que se nos mojó la pólvora*” (S n° 23, 1975: 11). Hubo lectores para las dos reacciones previstas, pero más para la segunda. El país era “otro”:

el gobierno de Isabel Perón se hundía cada vez más en la crisis económica e institucional. A fines de 1975, el cuadro de “caos y desgobierno” se basaba en el predominio del miedo y el desconcierto generado por los grupos armados, integrados por militares, fuerzas policiales, organizaciones guerrilleras, cúpulas sindicales, empresarios y sectores políticos de extrema derecha. Hacia fines de 1975, las Fuerzas Armadas que hasta entonces habían optado por la prescindencia y la distancia con respecto al gobierno, cobraban un renovado protagonismo frente al descrédito que rodeaba a los partidos políticos y al régimen democrático. Lejos del silencio o la ambigüedad de la primera etapa, *Satiricón* asumió como propio el mandato de definirse en una sociedad polarizada, menos tolerante y más impaciente por restituir un orden considerado perdido. Desde su editorial, *Satiricón* se sumaba al diagnóstico de “*eclesiásticos, militares, escritores y políticos*” que advertían sobre la “*Crisis Moral*” y se declaraba “*en la pálida*” (S n° 26, 1976: 11).

Este análisis de la coyuntura política se articulaba en las páginas de la revista con la sátira política dirigida a Isabel Perón y a su “entorno”; el humor negro y el humor sexual. En este último caso, *Satiricón* retomaba con mucha menos audacia que antes su aspecto sátiro-lujurioso. En esta etapa, la mujer tuvo un espacio destacado comparado con las anteriores aunque se mantenía el machismo en la forma de concebir las relaciones de género. La sección “El mes de la mujer”, a cargo de Alicia Gallotti y María Eugenia Eyras, donde se abordaban temas de sexualidad femenina incluyendo el lesbianismo; coexistió con notas como “Sepa si su hija está en el reviente” de Guinzburg y Abrevaya (S n° 23, 1975: 17-19) que parodiaban a las notas paranoicas de las publicaciones de interés general como *Gente*. La historieta paradigmática de esa etapa fue “La Pochi”- Ligera pa` los mandados”, de la dupla Hanglin-Izquierdo Brown que ocupaba el lugar que antes había sido para “El Marqués de Sade”, y cuya protagonista era una voluptuosa e ingenua mujer cuyo destino era ser objeto sexual del vecindario. La “Pochi” era una parodia de la actriz e ícono sexual, Isabel “Coca” Sarli, quien se destacaba por jugar a combinar ingenuidad con mujer fatal, y era reconocida por protagonizar películas eróticas, blanco predilecto de la censura cinematográfica que las consideraba pornográficas.

En efecto, el 24 de marzo de 1976 las Fuerzas Armadas llevaron a cabo el golpe de Estado que derrocó a Isabel Perón. Ese mismo día los militares se aseguraron el control sobre las principales instituciones culturales y los medios de comunicación con la difusión del Comunicado N° 19 y el 1° abril hicieron público el listado de los militares a cargo de las de las radios y canales de televisión intervenidas. Las publicaciones periódicas se vieron obligadas a presentar su material en el Servicio Gratuito de Lectura Previa situado en la Casa

Rosada y ceñirse a los principios y procedimientos de los documentos de la Secretaría de Prensa y Difusión. *Satiricón* no fue aprobada y Blotta se vio obligada a cerrarla. No había margen alguno para continuar con la línea trazada por *Satiricón*, considerada por los militares como promotora de valores y costumbres contrarios a los “occidentales y cristianos” que el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional quería imponer. El cambio en la línea editorial llevado a cabo desde su relanzamiento no fue suficiente para convencer a las nuevas autoridades.

Reflexiones Finales

El abordaje cómico y *serio* de la sexualidad fue una de las notas distintivas de *Satiricón*. En ella quedaron representados los principales aspectos que hacían a la liberación sexual en la Argentina de principios de la década del setenta. La revista supo condensar 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 1971 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 las páginas de *Satiricón* quedó plasmado ese proceso de liberación, primero, y luego, de creciente autoritarismo y violencia que buscó controlar y suprimir todo intento de cambio. Hemos sostenido que el pasaje de Petronio –“El sátiro virgen”– a Sade –“El Marqués de Sade”– simboliza el retraimiento del clima de libertad frente al avance del autoritarismo, el conservadurismo y la violencia.

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 explotar los límites de lo socialmente permitido. Allí se encontró con la censura política y moral. En un contexto de fuerte censura a la prensa “pornográfica”, *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.

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. 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 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.

ⁱ *Satiricón* rápidamente se tornó un éxito de ventas. 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.

ⁱⁱ *Satiricón* volvió a editarse en 1984, pero esta etapa no será analizada en este trabajo. Para un análisis más amplio sobre *Satiricón*, ver Burkart (2012, 2010).

ⁱⁱⁱ 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).

^{iv} Liberad Leblanc que se consideraba asimismo 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.

^v La contraposición entre dos modelos de mujer quedó expuesta en la entrevista que publicó a la famosa cocinera televisiva, Doña Petrona, fiel exponente de la generación previa de mujeres. La agresividad con la que se la presentaba 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, 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 había percibido algunos de los cambios en el rol de la mujer y 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).

^{vi} 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 n° 5, 1973: 20-21). Otro caso 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 n° 5, 1973: 18-19).

^{vii} 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 n° 4, 1973: 6).

^{viii} 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.

^{ix} 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).

^x 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.

^{xi} 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”.

^{xii} En la historieta, el “hombre domado”, enrolado en el “Movimiento de liberación masculino”, se liberaba 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 *cafísho* 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 n° 18: 1974: 37-39).

^{xiii} Sus números 23, 25 y 26 fueron clasificados de “exhibición limitada” por la Municipalidad de Buenos Aires.

Bibliografía

- Avellaneda, Andrés (1986): *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, Buenos Aires: CEAL.
- Burkart, Mara: “De la libertad al infierno. La revista Satiricón 1972-1976” en Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené (comp.): *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires: Edhasa. En prensa.
- Burkart, Mara (2012): *HUM®: la risa como un espacio crítico bajo la dictadura militar. 1978-1983*, Tesis Doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- Burkart, Mara (2011): “Caricaturas de Perón en Satiricón, 1972-1974” en Revista *Papeles de Trabajo*, Dossier “Imagen y cultura visual” N° 7, marzo, IDAES.
- Chartier, Roger (1995): *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Buenos Aires: Gedisa.
- Felitti, Karina (2012): *La revolución de la píldora. Sexualidad y política en los sesenta*. Buenos Aires: Edhasa.
- Funes, Patricia (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.
- Giordano, Verónica (2012): *Ciudadanas Incapaces. La construcción de los derechos civiles de las mujeres en Argentina, Brasil, Chile y Uruguay en el siglo XX*, Buenos Aires: Teseo.
- Grimal, Pierre (1994): *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Paidós.
- Hobsbawm, Eric (2009): *Historia del siglo XX*, Buenos Aires: Crítica.
- Pujol, Sergio (2007): “Rebeldes y Modernos. Una cultura de los jóvenes” en James, Daniel (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.
- Romano, Eduardo (1990): “Inserción de ‘Juan Mondiola’ en la etapa inicial de Rico Tipo” en Ford, A., J.B. Rivera y E. Romano: *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires: Legasa.
- Sasturain, Juan (2004): *Buscados vivos*, Buenos Aires: Astralib.
- Ulanovsky, Carlos (1997): *Paren las Rotativas. Historia de los grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*, Buenos Aires: Espasa.