



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO  
POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES  
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN

“LA RISA BAJO SOSPECHA. EL DICTADOR Y SUS  
ESBIRROS EN LAS IMÁGENES DEL HUMOR GRÁFICO  
DE LA PRENSA DE OPOSICIÓN AL RÉGIMEN  
AUTORITARIO EN CHILE (1973-1988)”.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:  
MAESTRA EN COMUNICACIÓN  
PRESENTA:  
ELIANA ALEJANDRA ARANCIBIA GUTIÉRREZ

DIRECTORA DE TESIS: DRA. ANA GOUTMAN BENDER



Ciudad Universitaria, D. F., Noviembre de 2009.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## DEDICATORIA

*Este trabajo es para mi familia: Mario Arancibia, mi padre; Eliana Gutiérrez, mi madre, y mis hermanas Pamela, Beatriz y Delia. En esos años interminables y bajo amenaza, fuimos capaces de dormir, soñar, despertar, comer, reír, amar, trabajar, conversar, ir a la escuela, viviendo con naturalidad en el margen, siendo todos los días lucha, rebeldía y desacato.*

## AGRADECIMIENTOS

*Gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México, alma mater generosa y fundamental en mi formación.*

*A la comunidad chilena exiliada en México, Nelly Cartes, Aníbal Uribe, Alba Orozco, Marcos "Keño" Ovando y tantos otros que me hicieron sentir y pensar mi patria de nuevas maneras.*

*A mis grandes amigas en México, mujeres inteligentes, enteras y valientes:  
Antonieta, Carito, Elvira y Malú.*

*A la familia Evangelista Martínez que siempre será mi familia en este país que amo como propio.*

# ÍNDICE

	Contenido	Página
<hr/>		
	Dedicatoria	
	Agradecimientos	
	<b>INTRODUCCIÓN</b>	01
<hr/>		
1.	<b>EN LOS TERRITORIOS DE LA IMAGEN. DELIMITACIONES TEÓRICO CONCEPTUALES PARA EL ESTUDIO DE LA IMAGEN DIBUJADA</b>	10
<hr/>		
1.1	La imagen: aproximación conceptual desde la semiótica	11
1.1.1	La iconicidad en la imagen	12
1.1.2	El carácter convencional y cultural de la imagen	14
1.2	La imagen como texto	17
1.2.1	La noción de texto: consecuencias para el estudio de la imagen	17
1.2.2	Coherencia del texto visual	19
1.2.3	Expresión y contenido visual	20
1.3	Enunciación visual	21
1.3.1	El acto de la enunciación	21
1.3.2	La imagen como dispositivo enunciacional	23
1.3.3	Enunciador, enunciatario, <i>observador</i>	24
1.4	Elementos para una semiótica de la imagen dibujada	25
1.4.1	Plano de la expresión. Unidades de la expresión visual	26
1.4.1.1	Línea	26
1.4.1.2	Textura	29
1.4.1.3	Color/contraste	30
1.4.1.4	Volúmenes	32
1.4.1.4.1	Escala de planos (lejanía/cercanía)	32
1.4.1.4.2	Espacialidad: perspectiva y profundidad	33

1.4.1.4.3	Campo/fuera de campo	35
1.4.2	Plano del contenido: Unidades del contenido visual.	36
1.4.2.1	Figura/fondo, forma y objeto	37
1.4.2.2	Puesta en escena: Estructura narrativa	39
1.4.2.2.1	Actantes en la imagen	39
1.4.2.3	Deixis en la imagen	41
1.4.2.4	Coherencia de la estructura textual	44
1.4.3	Pragmática del texto visual	46
1.4.3.1	Actos de habla en la imagen	47
1.4.3.2	Competencias del lector	48
1.4.3.3	Función retórica: Figuras	49
1.4.4.4	Tipologías discursivas o de género	50
<b>2.</b>	<b>EN LOS TERRITORIOS DEL HUMOR. DELIMITACIONES TEÓRICO CONCEPTUALES PARA EL ESTUDIO DEL HUMOR GRÁFICO.</b>	<b>52</b>
<hr/>		
2.1	Contornos del Humor	53
2.1.1	La risa amarga: desde Shakespeare a Pirandello	53
2.1.2	Diferenciando registros: el planteamiento de Freud	54
2.1.2.1	Lo cómico	54
2.1.2.2	El chiste	55
2.1.2.3	El humor	56
2.1.3	El humor como crítica de la regla : Eco	57
2. 2	El humor puesto en discurso	60
2.2.1	La enunciación humorística	60
2.2.2	El contrato humorístico	62
2.2.3	Hacia una caracterización del humor gráfico como discurso	65

2.2.4	El enunciador y su enunciatario en el humor gráfico	65
2.2.5	Mecanismos narrativos del humor gráfico	67
2.2.6	La relación imagen- texto en el humor gráfico: Lo dibujado y lo escrito	68
2.3.	El humor gráfico en la prensa escrita	71
2.3.1	Rasgos de género	71
2.3.2	Las dimensiones del humor gráfico en la prensa	73
2.3.2.1	El humor gráfico como espacio de opinión	74
2.3.2.2	El humor gráfico como espacio de crítica	75
2.3.2.3	El humor gráfico como espacio de propuesta	76
<b>3.</b>	<b>EN LOS TERRITORIOS DEL RÉGIMEN AUTORITARIO EN CHILE (1973-1989). APUNTES HISTÓRICOS, POLÍTICOS Y SOCIALES PARA EL ANÁLISIS DEL HUMOR GRÁFICO EN CONTEXTO.</b>	<b>78</b>
<hr/>		
3.1	Chile bajo el régimen autoritario (1973-1989)	79
3.1.1	El proyecto autoritario	79
3.1.2	El Golpe militar como gran acto ordenador	80
3.1.3	La refundación nacional	84
3.2	Las bases del régimen autoritario	84
3.2.1	La Constitución política de 1980	84
3.2.2	El modelo neoliberal capitalista	86
3.3	La resistencia al régimen autoritario	86
3.3.1	De las protestas sociales a la organización opositora	86
3.3.2	Espacios y formas de expresión de la resistencia	88
3.4	Situación de la prensa en el Chile autoritario.	91
3.4.1	Métodos de control, censura y autocensura, represión a periodistas	93

3.4.1.1	Censura	93
3.4.1.2	Autocensura	94
3.4.1.3	Represión a periodistas	96
3.4.2	Surgimiento de la prensa opositora	97
3.5	El humor gráfico en la prensa de oposición	99
3.5.1	La prohibición del humor	100
3.5.2	Los espacios del humor gráfico	103
3.5.2.1	El humor gráfico en HOY	103
3.5.2.2	El humor gráfico en CAUCE	106
3.5.2.3	El humor gráfico en APSI	109
<b>4.</b>	<b>ANÁLISIS DE LAS IMÁGENES DEL HUMOR GRÁFICO DE LA PRENSA DE OPOSICIÓN AL RÉGIMEN AUTORITARIO. REPRESENTACIONES DEL DICTADOR Y SUS ESBIRROS.</b>	<b>114</b>

---

4.1.	Consideraciones metodológicas y analíticas.	115
4.1.1	Matriz de análisis del texto visual para un estudio del humor gráfico	115
4.1.2	Corpus de análisis	116
4.1.2.1	Selección y clasificación del corpus de análisis	116
4.2	Análisis de las imágenes del Dictador y sus esbirros en la Revista HOY	119
4.2.1	Aspectos representacionales del Dictador en HOY	119
4.2.1.1	El Dictador en HOY: el Dios Omnipresente	121
4.2.2	Aspectos representacionales de los esbirros en HOY	131
4.2.2.1	Los esbirros en HOY: obedientes custodios del orden	131
4.2.3	Apuntes interpretativos sobre la representación del Dictador y sus esbirros en las imágenes del humor gráfico de la revista HOY.	141

4.3	Análisis de las imágenes del Dictador y sus esbirros en la revista Cauce	143
4.3.1	Aspectos representacionales del Dictador en CAUCE	143
4.3.1.1	El Dictador en CAUCE: El malvado vulnerable	144
4.3.2	Aspectos representacionales de los esbirros en CAUCE	162
4.3.2.1	Los esbirros en CAUCE: La brutalidad como oficio	163
4.3.3	Apuntes interpretativos sobre la representación del Dictador y sus esbirros en las imágenes del humor gráfico de la revista CAUCE.	173
4.4	Análisis de las imágenes del Dictador y sus esbirros en la revista APSI	174
4.4.1	Aspectos representacionales del Dictador en APSI	174
4.4.1.1	El Dictador en APSI: El mandamás solitario	177
4.4.2	Aspectos representacionales de los esbirros en APSI	187
4.4.2.1	Los esbirros en APSI: De victimarios a víctimas	189
4.4.3	Apuntes interpretativos sobre la representación del Dictador y sus esbirros en las imágenes del humor gráfico de la revista APSI.	201
<b>CONCLUSIONES</b>		203
<b>APÉNDICES</b>		213
<b>1</b>	<b>En defensa del humor</b> (Editorial Revista APSI 24 al 30 de agosto de 1987)	214
<b>2</b>	<b>El que se ríe se va al cuartel</b> (Portada Revista APSI 24 al 30 de agosto de 1987)	215
<b>3</b>	<b>Fiscal militar prohíbe la risa</b> (Crónica Revista APSI 31 de agosto al 06 de septiembre de 1987)	217

<b>FUENTES DE CONSULTA</b>	220
Bibliográficas	221
Hemerográficas	225
Digitales	226

<b>INDICE DE IMÁGENES</b>	Página
<b>El humor es más fuerte</b> , APSI, 24 al 30 de agosto de 1987.	103
<b>Viva el Humor</b> , APSI, 31 de agosto al 06 de septiembre de 1987.	103
<b>Recintos Secretos</b> , HOY N°545, 28 de abril al 04 de mayo de 1988.	104
<b>Libertad de Prensa</b> , HOY N°569, 13 al 19 de junio de 1988.	104
<b>Sucedee</b> , HOY N°477, 08 al 14 de septiembre de 1986.	106
<b>La Paila</b> , CAUCE N°19, 21 al 27 de agosto de 1984.	108
<b>Yo no fui</b> , CAUCE N°83, 14 al 20 de julio de 1986	108
<b>El Último emperador</b> , APSI N°245, 28 de marzo al 03 de abril de 1988.	110
<b>Llévatelo</b> , APSI, 15 al 28 de diciembre de 1986.	111
<b>Constutizion 1980</b> , APSI N°279, 21 al 27 de Noviembre de 1988.	112
<b>Imagen H-1</b> , <i>Dios me puso aquí</i> , HOY N°520, 06 al 12 de julio de 1987.	120
<b>Imagen H-2</b> , <i>Dijo que no es dictador</i> , HOY N°527, 24 al 30 de agosto de 1987.	120
<b>Imagen H-3</b> , <i>La Constitución es mía</i> , HOY N°475, 25 al 31 de agosto de 1986.	123
<b>Imagen H-4</b> , <i>Patriota</i> , HOY N°543, 14 al 20 de diciembre de 1987.	124
<b>Imagen H-5</b> , <i>Ningún extranjero</i> , HOY N°452, 17 al 22 de marzo de 1986.	125
<b>Imagen H-6</b> , <i>Hasta nueva orden</i> , HOY N°365, 18 al 24 de junio de 1984.	126
<b>Imagen H-7</b> , <i>Dios no quiere que se vaya</i> , HOY N°555, 07 al 13 de marzo de 1988.	127
<b>Imagen H-8</b> , <i>Estrategia de campaña</i> , HOY N°569, 13 al 19 de junio de 1988.	128
<b>Imagen H-9</b> , <i>Popularidad</i> , HOY N°506, 30 de marzo al 05 de abril de 1987.	130
<b>Imagen H-10</b> , <i>Idea</i> , HOY N°527, 24 al 30 de agosto de 1987.	132

<b>Imagen H-11</b> , <i>Curas vende patrias</i> , HOY N°338, 28 de marzo al 03 de abril de 1984.	134
<b>Imagen H-12</b> , <i>Cuestión rara</i> , HOY N°548, 18 al 24 de enero de 1988.	135
<b>Imagen H-13</b> , <i>Aspecto sospechoso</i> , HOY N°463, 02 al 08 de junio de 1986.	136
<b>Imagen H-14</b> , <i>Test contrachequeo</i> , HOY N°542, 07 al 13 de diciembre de 1986.	137
<b>Imagen H-15</b> , <i>Reconciliación</i> , HOY N° 541, 30 de noviembre al 06 de diciembre de 1987.	138
<b>Imagen H-16</b> , <i>Debate ideológico</i> , HOY N°338, 28 de marzo al 03 de abril de 1984.	139
<b>Imagen H-17</b> , <i>Comunistas</i> , HOY 366, 25 al 31 de julio de 1984.	140
<b>Imagen C-1</b> , <i>Sembrador</i> , CAUCE N°75, 02 al 09 de mayo 1986	144
<b>Imagen C-2</b> , <i>Exorcismo</i> , CAUCE N°83, 14 al 20 de julio de 1986.	146
<b>Imagen C-3</b> , <i>Nerón</i> , CAUCE N°39, 10 al 16 de septiembre de 1985.	148
<b>Imagen C-4</b> , <i>Pinochet inhibido</i> , CAUCE N°86, 04 al 10 de agosto de 1986.	150
<b>Imagen C-5</b> , <i>Y va a caer</i> , CAUCE N°75, 02 al 09 de mayo de 1986.	152
<b>Imagen C-6</b> , <i>Reloj de arena</i> , CAUCE N°53, 22 al 29 de de diciembre de 1985.	154
<b>Imagen C-7</b> , <i>Paro General</i> , CAUCE N°81, 30 de junio al 06 de julio de 1986.	156
<b>Imagen C-8</b> , <i>Viva Pin8</i> , CAUCE N°70, 13 al 20 de abril de 1986.	158
<b>Imagen C-9</b> , <i>Chile no retrocederá</i> , CAUCE N°20, 28 de agosto al 03 de septiembre de 1984.	160
<b>Imagen C-10</b> , <i>Deportista</i> , CAUCE N°51, 03 al 09 de diciembre de 1985.	161
<b>Imagen C-11</b> , <i>Torturito</i> , CAUCE N°20, 28 de agosto al 03 de septiembre de 1984.	163
<b>Imagen C-12</b> , <i>Cosas terribles</i> , CAUCE N°21, 03 al 09 de septiembre de 1984.	164
<b>Imagen C-13</b> , <i>Censura</i> , CAUCE N° 113, 13 al 20 de marzo de 1987.	165
<b>Imagen C-14</b> , <i>Cárceles secretas</i> , CAUCE N°21, 03 al 09 de septiembre de 1984.	166
<b>Imagen C-15</b> , <i>Fondos para investigación</i> , CAUCE N° 113, 13 al 20 de marzo de 1987.	167
<b>Imagen C-16</b> , <i>Ley de seguridad interior</i> , CAUCE N°15, 26 de junio al 09 de julio	168

de 1984.

<b>Imagen C-17</b> , <i>Al tiro</i> , CAUCE N°35, 13 al 19 de agosto de 1985.	170
<b>Imagen C-18</b> , <i>Nivel Cultural</i> , CAUCE N°16, 10 al 23 de julio de 1984.	171
<b>Imagen C-19</b> , <i>Subversivo</i> , CAUCE N°14, 12 al 25 de junio de 1984.	172
<b>Imagen A-1</b> , <i>Multitud</i> , APSI N°156, 16 al 29 de junio de 1986.	176
<b>Imagen A-2</b> , <i>1987</i> , APSI N°180, 29 de diciembre de 1986 al 11 de enero de 1987.	178
<b>Imagen A-3</b> , <i>1989</i> , APSI N° 153, 19 de mayo al 1 de junio de 1986.	179
<b>Imagen A-4</b> , <i>Circo</i> , APSI N° 200, 08 al 15 de junio de 1987.	181
<b>Imagen A-5</b> , <i>Arcoiris</i> , APSI N°269, del 12 al 18 de septiembre de 1988.	182
<b>Imagen A-6</b> , <i>Moneda al revés</i> , APSI N°266, del 22 al 28 de agosto de 1988.	184
<b>Imagen A-7</b> , <i>Out, out</i> , APSI N°146, 24 al 30 de marzo de 1986.	185
<b>Imagen A-8</b> , <i>Dedo</i> , APSI N°250, 02 al 08 de mayo de 1988.	186
<b>Imagen A-9<sup>a</sup></b> , <i>El muro</i> , APSI N°54, 29 de octubre al 11 de noviembre de 1984.	189
<b>Imagen A-9<sup>b</sup></b> , <i>El muro</i> , APSI N°54, 29 de octubre al 11 de noviembre de 1984.	190
<b>Imagen A-10</b> , <i>Contaminación</i> , APSI N°76, 12 al 19 de abril de 1985.	192
<b>Imagen A-11</b> , <i>Casa dividida</i> , APSI N° 175, 06 al 12 de julio de 1987.	193
<b>Imagen A-12</b> , <i>Somos más</i> , APSI N°100, 04 al 17 noviembre 1985.	195
<b>Imagen A-13</b> , <i>08 de marzo</i> , APSI N° 194, 09 al 22 de marzo de 1987.	196
<b>Imagen A-14</b> , <i>Elecciones libres</i> , APSI N°222, 21 al 27 de septiembre de 1987.	198
<b>Imagen A-15</b> , <i>El amor es más fuerte</i> , APSI N°190, 27 de abril al 03 de mayo de 1987.	199
<b>Imagen A-16</b> , <i>NO</i> , APSI N° 248, 18 al 24 de abril de 1988.	200

## INDICE DE FIGURAS

Página

---

<b>Figura 1</b>	Matriz de análisis del texto visual para un estudio del humor gráfico.	118
-----------------	--	-----

## INTRODUCCIÓN

El autoritarismo pretende fundar un sistema ideológico que necesita previamente la supresión de las actividades de creación y producción de sentido a través de las cuales una sociedad organiza, construye e interpreta su vida social. Es por esto, que a la par del establecimiento de los mecanismos de fuerza y represión con que los regímenes autoritarios suelen instaurar su dominio, se impone también un cerco simbólico que, tal como explica Beatriz Sarlo, se basa en la enunciación de un discurso que busca un efecto de verdad y sentido único. En palabras de esta autora:

*"Sostenidos en una relación de poder que es, en verdad, prediscursiva y fundada por la coerción, los regímenes autoritarios producen textualidades cuya retórica presenta los valores y la verdad como autoevidentes" (Sarlo, 1993:27).*

Sarlo añade que, bajo esta pretensión de monopolizar la dimensión simbólica e impedir que se alcen discursos alternos o disidentes, el discurso autoritario funciona a través de dos operaciones básicas:

*"la autoridad del enunciador, de la que emana la veracidad del enunciado como caución extradiscursiva, y la construcción de un interlocutor que debe identificarse con la figura y los valores que el texto afirma, a menos que corra el riesgo de incluirse en ese universo otro que el discurso define como enemigo. Al estar sustentado en verdades irrefutables fundadas más allá de los textos, el discurso autoritario tiene una función claramente performativa, porque el juicio de exclusión que enuncia tiene consecuencias prácticas: hace desaparecer físicamente de la esfera pública a sus enemigos o recorta hasta anularla su posibilidad de intervención" (Sarlo, 1993).*

No obstante la voluntad del discurso autoritario por clausurar toda la producción simbólica y de sentido de la sociedad donde se impone, este intento siempre será estéril puesto que nunca logra la desaparición de aquellos territorios y voces disidentes que conforman un patrimonio colectivo de representación ajeno al que pretende anclar el autoritarismo. Es desde estos territorios y voces donde se

contestan las representaciones y los valores oficiales con la producción de textualidades que expresan sentidos alternos y opuestos a los permitidos.

\* \* \* \* \*

El régimen autoritario en Chile (1973-1988), además de instalarse mediante disposiciones de fuerza y mecanismos represivos y coercitivos, también se asentó en la proclamación de un discurso que enunciaba una verdad única que no admitía réplica ni contestación. Sin embargo, esta voluntad supresora no logró acallar la pluralidad de prácticas y discursos desde los cuales se expresaban sentidos, imágenes y representaciones que discrepaban del decir oficial. Múltiples y heterogéneos serán los territorios en los que se ejerce y manifiesta la disidencia: la plástica, el teatro, la literatura, la música, el trabajo académico, entre otros, no obstante, lo que interesa destacar para los fines de este estudio es la conformación y consolidación de un sistema de prensa opositor surgido a comienzos de los años ochenta y que tuvo su expresión en una decena de revistas y periódicos que exponían en sus páginas la inconformidad con un poder militar que se ejercía sin contrapeso.

La prensa opositora se orienta hacia la apertura de espacios de expresión de aquellos sectores políticos, sociales y culturales, cuyas voces estaban marginadas y prohibidas por el cerco dictatorial, de tal manera que el pensamiento disidente conquista gracias a estas publicaciones un lugar de visibilidad desde donde se cuestiona y contesta el discurso autoritario.

Ahora bien, una de las prácticas discursivas que más llama la atención de esta prensa, por su amplia capacidad significativa, por su innata voluntad transgresora e irrespetuosa y por su vocación de originalidad es el Humor Gráfico<sup>1</sup>. Tal como expresa Cristina Peñarín, refiriéndose precisamente al papel del Humor Gráfico

---

<sup>1</sup> Se ha optado en este trabajo por el concepto amplio de Humor Gráfico, que ampara diversas formas de realización gráfica como la caricatura, dibujo de humor o de situación, collage, fotomontaje, historieta, viñeta, entre las más conocidas, siempre y cuando, en términos generales, la realización humorística tematice el acontecer público de una sociedad y exprese por este medio la posición de un determinado grupo social frente a esos hechos.

en dictadura, ésta es una práctica discursiva que permite observar ampliamente la dinámica social de réplica a los territorios impuestos de pensamiento y la génesis de procesos de territorialización en torno a nuevos referentes e ideas que buscan un lugar en el decir social (Peñamarín, 2002).

El humor en dictadura, dice esta autora, es también un *campo de batalla*, donde se lucha por el derecho a construir interpretaciones alternas de lo social:

*"Sirviéndose de la técnica de la contraposición, el choque entre dos perspectivas incompatibles de las que una, con la complicidad de la audiencia, desmiente o burla a la otra, el humor cuestiona los valores comúnmente aceptados, obliga a resignificar los tópicos sociales; saca a la luz los tabúes, invierte las jerarquías de prestigio, etc."* (Peñamarín, 2002:356).

Se dirá con Pierre Bourdieu (1981) que frente a las representaciones (mentales, verbales, gráficas o teatrales) que impone el orden social dominante para mantener su permanencia, el humor gráfico como práctica discursiva y por ello, representacional, constituye una auténtica *ruptura herética* pues *"explota la posibilidad de cambiar el mundo social cambiando la representación de este mundo que contribuye a su realidad"* (Bourdieu, 1981: 69).

El humor gráfico es en este sentido, un *discurso herético* pues además de contribuir a romper la adhesión al mundo del sentido común, profesando públicamente la ruptura con el orden ordinario, produce un nuevo sentido común, en el que encuentran lugar y reconocimiento colectivo, *"las prácticas y las experiencias hasta entonces tácitas y rechazadas de todo un grupo"* (Bourdieu, 1981: 70).

\* \* \* \* \*

En Chile, las capacidades heréticas del humor gráfico no tardarán en ser advertidas como sospechosas por el régimen, y es por eso que constantemente sus formas de expresión serán acosadas, censuradas, y en otras, definitivamente cesadas, como ocurrió en agosto de 1987, cuando un decreto militar prohibió la publicación de un ejemplar de la revista APSI cuyo título hablaba por sí mismo:

"*Las mil caras de Pinochet. Mi diario secreto*"; y clausuró además la inserción de cartones humorísticos en las páginas de la misma revista por varios meses.

A partir de estas ideas, resulta interesante indagar porqué y cómo surge este afán censor y prohibitivo del humor. ¿Qué mostraban exactamente sus imágenes que era necesario borrar, reducir a lo invisible?, y aquello que se mostraba ¿cómo se mostraba que era, según la dictadura, ilegal y pernicioso? Más allá de consideraciones obvias ¿en qué radicaba la peligrosidad de este humor para el régimen?

No obstante las múltiples vertientes de análisis que el tema del humor en dictadura ofrece, y la innegable importancia que esta práctica discursiva tuvo durante esa época en Chile, no hay estudios académicos que se hayan ocupado de su revisión y análisis. Esto obedece quizá a que durante mucho tiempo la dictadura militar se ha considerado un período de la historia reciente demasiado dramático y pavoroso como para abordarlo desde la perspectiva humorística. El humor ataca la solemnidad y la seriedad con la que normalmente se tratan los temas "importantes" y para muchos chilenos y chilenas la dictadura es uno de ellos, es por esto que siempre han habido perspectivas más serias y doctas desde las cuales ocuparse de este período: estudios históricos, sociológicos y discursivos de otras manifestaciones culturales y societarias que supuestamente revelan resultados más propios y de conclusiones trascendentales.

Conforme a lo anterior, este trabajo pretende ocuparse del Humor Gráfico de la prensa de oposición al régimen militar en Chile como un tema relevante y que ofrece una veta de investigación inexplorada para el analista. Así, se expresa a continuación el planteamiento hipotético que orienta este estudio:

*Las imágenes del humor gráfico de la prensa de oposición al régimen autoritario en Chile, constituyen prácticas discursivas en las que los sectores opositores inscribieron un patrimonio colectivo de representación sobre lo que se podría llamar "vivir y padecer" la dictadura, por medio de su estudio se puede interpretar la historia desde una perspectiva societaria y revelar aspectos del pensamiento disidente ignorados por la historia oficial.*

Dicho esto, las preguntas que animan esta investigación se delinean en torno a dos ejes problemáticos. A saber:

1. Conocer las capacidades del humor gráfico como discurso. En torno a este eje, surgen las siguientes preguntas: ¿Cómo se construyen las imágenes del humor gráfico como prácticas discursivas?, ¿Cómo opera el humor gráfico como dispositivo de comunicación?, ¿Cómo funciona el humor gráfico como discurso visual y como género de la comunicación en medios escritos?,
2. Conocer las características del humor gráfico como discurso en un contexto concreto de enunciación: el humor gráfico publicado por la prensa de oposición al régimen autoritario en Chile. De aquí se desprenden estas interrogantes: ¿Qué "visión de los vencidos" nos ofrecen estas imágenes?, ¿Cómo se plasma el sufrimiento social que produce vivir en dictadura en la imagen humorística?, Y sobre todo: ¿Cómo se representa a quienes causan ese sufrimiento: el Dictador y sus esbirros?, ¿Qué rostro tienen los opresores en estas imágenes?,

Desde las cuestiones que trazan estas interrogantes, se plantea el objetivo general de investigación que es analizar e interpretar las imágenes del humor gráfico de la prensa de oposición al régimen autoritario en Chile, referidas al dictador Augusto Pinochet y a sus esbirros militares y civiles, como prácticas discursivas de estos sectores opositores, para establecer QUÉ muestran, CÓMO muestran y PARA QUÉ muestran.

Asimismo, se establecen cuatro objetivos específicos que son:

- a) Caracterizar a las imágenes del humor gráfico como prácticas discursivas y dispositivos de comunicación.
- b) Establecer el funcionamiento del humor gráfico como discurso visual y como género de la comunicación en medios escritos.
- c) Describir el contexto de enunciación del discurso visual del humor gráfico de la prensa de oposición al régimen autoritario en Chile.
- d) Detallar desde el punto de vista discursivo, las características del humor gráfico de la prensa de oposición al régimen autoritario en Chile.

Ya que se ha explicitado el tema de investigación que se desarrollará en las líneas siguientes, es menester precisar los territorios disciplinares, teóricos y metodológicos en los que este trabajo encuentra coordenadas viables para responder las interrogantes antes expresadas. Es desde estos territorios que se instauran los alcances y también los límites que tendrá el posterior ejercicio analítico e interpretativo.

El sustento teórico fundamental para la perspectiva de este trabajo se encuentra, en la definición conceptual del humor, desarrollada por Sigmund Freud y que retomamos para su estudio como discurso Umberto Eco, Violette Morin y más recientemente autores como Oscar Steimberg y Cristina Peñarín, desde una perspectiva semiótica. Esta disciplina, en general, y la semiótica de la imagen, en lo particular, aportan los supuestos teóricos y metodológicos sustanciales para este estudio, siendo fundamentales los aportes de Umberto Eco, Louis Hjelmslev, Roland Barthes, el Groupe  $\mu$ , Lorenzo Vilches, Santos Zunzunegui, entre otros; la teoría de la enunciación y el análisis del discurso también son campos que orientan esta investigación y se han considerado aquí los planteamientos de Emile Benveniste, Eliseo Verón, Teun Van Dijk, Paolo Fabbri, por citar a los más importantes.

Estos territorios disciplinares, permiten estudiar los discursos mediáticos como textos en profundidad, considerando no sólo su interpretación literal y sus dimensiones exclusivamente discursivas, sino también los diversos contextos (cognitivo, social, cultural, histórico) en que son producidos.

La construcción teórica que de allí deriva, será operacionalizada mediante la elaboración de una *Matriz de Análisis del texto visual para un estudio del humor gráfico*, de modo que las nociones conceptuales se transformen en elementos orientadores que posibiliten la práctica analítica.

La matriz como herramienta metodológica que norma las posibilidades analíticas de las imágenes estudiadas, facilita la complejidad del posterior ejercicio interpretativo que, finalmente, dará respuesta a las interrogantes planteadas.

\* \* \* \* \*

Este trabajo se ha estructurado en cuatro capítulos. El primero, aborda los territorios de la imagen como objeto semiótico, dispositivo enunciacional y de comunicación, para sentar las bases teórico conceptuales que posibilitan estudiar la imagen dibujada. Se hace referencia a la iconicidad en la imagen, su carácter convencional y cultural y su conceptualización como texto. Asimismo se tratan aspectos de la enunciación visual y finalmente, se plantean los elementos a considerar para el análisis semiótico de la imagen dibujada.

En el segundo capítulo se establecen los territorios teóricos y conceptuales para el estudio del Humor gráfico, que implican una definición de sus contornos, su caracterización como discurso y sus mecanismos enunciativos. También se delimitan sus rasgos de género y dimensiones en la prensa escrita como espacio de opinión, de crítica y de propuesta.

El tercer apartado se centra en los aspectos históricos, políticos y sociales más relevantes para el análisis del humor gráfico en el contexto del régimen autoritario en Chile (1973-1989). De esta manera, se trazan las características del proyecto autoritario y las bases del régimen, se habla igualmente del surgimiento de la resistencia y sus espacios y formas de expresión, para posteriormente destacar el surgimiento de la prensa opositora y la importancia del humor gráfico en sus páginas.

En el último capítulo se emprende el análisis de las imágenes del humor gráfico de la prensa de oposición al régimen autoritario para establecer las características representacionales del Dictador y sus esbirros. Cabe destacar que aquí se expone la Matriz de análisis del texto visual para un estudio del humor gráfico como herramienta metodológica que posibilita el análisis y la interpretación que pretende brindar una respuesta integral a los cuestionamientos que orientaron la investigación y que se sintetizan finalmente en el apartado de Conclusiones.

**1. EN LOS TERRITORIOS DE LA IMAGEN.  
DELIMITACIONES TEÓRICO CONCEPTUALES PARA EL  
ESTUDIO DE LA IMAGEN DIBUJADA.**

## **1.1 La imagen: aproximación conceptual desde la semiótica**

La elucidación conceptual de lo que se conoce como *imagen* convoca a un heterogéneo concurso de miradas y posiciones teóricas: la historia del arte, la filosofía, la antropología, la estética, la psicología, y por supuesto, la comunicación y la semiótica, entre otros, son campos de conocimiento que dan cuenta de la pluralidad de usos, funciones y valores que la imagen despliega. Así, la imagen puede encararse como representación, creación, testimonio, memoria, recuerdo; distribuida y anclada en los lugares más cotidianos y también en los menos transitados de la experiencia.

Esta naturaleza múltiple y oscilante de la imagen la describe Maurizio Vitta cuando dice:

*"Toda imagen vuelve a proponernos un enigma. Fija nuestra conciencia sobre la realidad y actúa como intermediaria entre una y otra sin ser ni la una ni la otra; es reproducible en la mente pero también puede hacerse cosa entre las cosas, objeto que participa de la concreción del mundo, sin por ello dejar de mantener invariada su capacidad evocadora; su comprensión es por lo demás instintiva, pero su interpretación puede estar cuidadosamente preestablecida; es patrimonio de la percepción pero actúa directamente sobre el pensamiento"* (Vitta, 2003:28).

Dada la heterogeneidad de los territorios en que la imagen se desplaza, enfrentar el problema de su estudio exige desde ya explicitar cuál o cuáles serán los campos desde los que nos aproximemos a su examen. Baste decir de momento que interesa estudiar a la imagen en tanto objeto semiótico, dispositivo enunciativo y de comunicación, producto de un complejo proceso de producción de sentido, que es posible conocer y analizar. Esto implica manifestar que la aproximación que se hará de la imagen parte desde la semiótica, como un enfoque disciplinar centrado en el estudio de los fenómenos de significación.

Dicho lo anterior, una primera aproximación conceptual al problema de la imagen surge desde la cuestión del iconismo, debate teórico de largo aliento en el territorio semiótico que ha buscado definir el estatuto de la imagen y sus mecanismos de producción de sentido.

### 1.1.1 La iconicidad en la imagen

Parte importante de la teoría contemporánea de la imagen se ha desarrollado en torno a la crítica al naturalismo icónico que supone la transparencia de la imagen, dando por sentado que ésta tiene la capacidad para replicar naturalmente un objeto o una porción de mundo. La imagen, desde esta posición sería solamente una reproducción que calca los aspectos visibles de un referente. Afirmar la transparencia de la imagen es, como se verá, inadmisibles pues implica de partida desbaratar la posibilidad de un acercamiento semiótico. En palabras de Greimás:

*"Reconocer que la semiótica visual es una inmensa analogía del mundo es perderse en los laberintos de los presupuestos positivistas, confesar que sabemos lo que es la "realidad", que conocemos los "signos naturales" cuya imitación producirá tal o cual semiótica, etc. al mismo tiempo es negar la semiótica visual en tanto que tal" (Greimás, 1979:177).*

Aceptar la transparencia implicaría reconocer que el estatuto de la imagen no se encuentra en mecanismos convencionales de formación y comunicación del significado, sino en propiedades naturales y procesos físicos, de tal manera que la imagen aparecería como un mero reflejo de la realidad, avalado por una percepción visual infalible.

Será Umberto Eco quien elabore la crítica más sólida respecto a las llamadas *nociones ingenuas* de la imagen expresando a través de sus principales obras la siguiente tesis: el signo icónico no mantiene ninguna vinculación natural con el objeto, sólo es posible pensar en una correlación de tipo convencional<sup>2</sup>. Con ese argumento Eco emprende una revisión de las diversas teorías que afirmaban que los llamados signos icónicos:

- a) tienen las mismas propiedades que el objeto.
- b) son semejantes al objeto
- c) son análogos al objeto

---

<sup>2</sup> La tesis de Eco sobre el iconismo será ampliamente debatida por el semiólogo argentino Tomás Maldonado quien sostendrá que la capacidad de dibujar o representar imágenes es posible gracias a la construcción de semejanzas materiales entre los objetos reales y los objetos icónicos. La polémica con Maldonado animará la teorización posterior de Eco sobre el iconismo. Para una reseña del debate véase: Omar Calabresse, El lenguaje del arte, Paidós, Barcelona, 1987.

d) son motivados por el objeto

De esta manera, Eco se enfrentará a planteamientos como el de Charles Morris (1946), según el cual un signo podría considerarse icónico en la medida que tuviera alguna de las propiedades del objeto representado, o más aún, en la medida que tuviera las mismas propiedades de sus denotados. Morris, en un intento posterior de corregir la rigidez de esta noción, admitirá más adelante la existencia de ciertas escalas de iconicidad agregando que un signo icónico es un signo semejante en algunos aspectos a lo que denota, así, la iconicidad sería una cuestión de grado (Morris, 1946). Eco, sin embargo, clausura esa idea al aclarar que la semejanza no se da a causa de las propiedades físicas del objeto sino a través de la activación de una estructura perceptiva en el sujeto observador (Eco, 1976).

Asimismo, el postulado de Peirce según el cual un signo es icónico cuando puede representar su objeto vía semejanza (Peirce, 1958), será discutido por Eco, quien alega que la semejanza es un concepto *tototerreno*, apto para muchas clases de significado.<sup>3</sup> La semejanza, según Eco, es un término comodín que viene manipulado en diversos contextos discursivos. Es el observador quien debe determinar qué zona de semejanza del objeto icónico puede actualizar, valiéndose para ello de ciertas reglas de pertinencia perceptiva y dejando otras pertinencias de lado.

En consecuencia, si se quiere hablar de semejanza en semiótica, ésta debe estudiarse como una correspondencia no entre un objeto real y una imagen, sino entre el contenido cultural del objeto y la imagen, lo cual se sostiene en una convención cultural (Eco, 1976).

Otros conceptos discutidos por Eco serán los de analogía y motivación. Con respecto al primero, dice Eco: "*sin que consideremos a la analogía como una especie de parentesco misterioso entre cosas e imágenes*" (Eco, 1976:297), por la

---

<sup>3</sup> Esto lo deja claro M. Blank en [Arte, percepción y realidad](#), Paidós, Barcelona, 1983, al señalar que los tipos de semejanza pueden aglutinarse en: semejanzas por compaación (comparar por copresencia de dos objetos); por recuerdo (cuando uno de los objetos está ausente); por confrontación (como en el caso de reconocer a una persona por su fotografía o retrato), y semejanzas por analogía (cuando se compara parte por parte).

falta de rigor científico de tal definición, se debe reconocer que la analogía no es una noción simple, en tanto tiene implicaciones lógicas con respecto a otras nociones como las relaciones de semejanza, isomorfismo, proporcionalidad. Las analogías no se dan naturalmente, sino que son condiciones necesarias para realizar transformaciones icónicas como, por ejemplo, las que se dan entre un silogismo y su gráfico, procedimientos que son convencionalmente determinados. Al referirse a la motivación, Eco señala que no es posible afirmar que la imagen sea motivada, es decir provocada, por el objeto *real*, pues el verdadero contenido de una imagen es su relación con una expresión icónica (colores, formas) y plástica (espacios y dimensiones) y no con el objeto real, supuesta causa de esa imagen. Incluso la imagen reflejada en el espejo no puede ser considerada motivada en tanto no se trata de un signo, sino de una señal, porque el objeto reflejado es causa de la imagen y no está *en lugar de*, que es lo propio del signo. La imagen del espejo es una señal porque el reflejo depende físicamente de la fuente de reflexión; al ser suprimida ésta desaparece la señal (Eco, 1976).

### 1.1.2 El carácter convencional y cultural de la imagen

Para Eco los signos icónicos poseen un carácter convencional, de tal manera que no es el objeto el que motiva la organización de la expresión sino el contenido cultural que le corresponde a ese objeto. Ese contenido cultural pasa por la aprehensión de la estructura perceptiva del objeto y no por su naturaleza material<sup>4</sup>. De acuerdo a esto, "*representar icónicamente un objeto es transcribir mediante artificios gráficos las propiedades culturales que se le atribuyen*" (Eco, 1976:305).

---

<sup>4</sup> La visión involucra también fenómenos culturales. La interpretación de los datos de luz y color se realiza con base en principios y sistemas aprendidos, los aspectos pertinentes se seleccionan con base en disposiciones culturales capaces de atribuir valor y significación a lo que se ve. La visión humana no se reduce a un proceso neurológico causal iniciado con el haz de luz en la retina y concluido con el acceso de información al córtex: obviamente dicho proceso requiere unas condiciones biológicas, pero sobre ellas se produce el fenómeno cultural de mirar (Lizarazo, 2003).

Nuestra visión es así una construcción histórica creada y transformada por nuestros propios dispositivos de representación. La mirada se construye históricamente y las formas de ver son prácticas sociales. Eco constata esto con múltiples ejemplos ya reseñados por Gombrich, que señalan que a lo largo de la historia obras pictóricas consideradas hoy realistas no fueron aceptadas como tales en la época de su producción. Lo mismo ocurre con algunas pinturas primitivas que no rinden representativamente ante nuestra mirada pues desconocemos las reglas de representación con que fueron producidas (Eco, 1976; Gombrich, 1979).

Ahora bien, la definición cultural del objeto pasa necesariamente por

*"códigos de reconocimiento que identifican rasgos pertinentes y caracterizadores del contenido. Por tanto, un código de representación icónica establece qué artificios gráficos corresponden a los rasgos del contenido o a los elementos pertinentes establecidos por los códigos de reconocimiento"* (Eco, 1976: 305-306).

Los artificios gráficos son susceptibles de referirse tanto a lo que se ve del objeto como a lo que se sabe o se ha aprendido acerca de él. Es decir, el signo icónico puede poseer entre los rasgos del contenido expresado propiedades ópticas (visibles), propiedades ontológicas (presuntas) o meramente convencionalizadas (modo acostumbrado de representar los objetos)<sup>5</sup> (Eco, 1976).

Así, Eco define al código icónico como

*"el sistema que hace corresponder a un sistema de vehículos gráficos unidades perceptivas y culturales codificadas o bien unidades pertinentes de un sistema semántico que depende de una codificación precedente de la experiencia perceptiva"* (Eco, 1976:308).

Esta manera de encarar el problema de la significación de los signos icónicos permite alejarse de la idea que éstos guardan vínculos de naturalidad, semejanza, analogía o motivación con su objeto.

Como todo signo, el icónico es convencional en tanto está codificado culturalmente, lo que no quiere decir que sean totalmente arbitrarios. Los signos icónicos ponen de manifiesto que es posible concebir una serie de signos no codificados arbitrariamente, sin que ello implique que la correlación existente no sea cultural y por tanto, asentada en una convención.

No obstante esta probada convencionalidad, no es conveniente negarle totalmente a la imagen sus vínculos referenciales, como reseña Calabrese, autores radicalmente convencionalistas como Gombrich han matizado sus planteamientos al aceptar que la representación visual también actualiza

---

<sup>5</sup> Las propiedades convencionales de los objetos no son propiedades existentes, sino que han sido convertidas en modelo por su capacidad denotativa. Ejemplos de esta convencionalidad según Eco lo constituyen las representaciones icónicas esquemáticas como el dibujo del sol como un círculo con rayos a su alrededor o la casa como cuadrado rematado por un triángulo (Eco, 1976).

operaciones referenciales. Precisamente los sistemas cartográficos (mapas), cuyas figuras se basan en *referencias programadas* al mundo físico y que muestran como las imágenes esquemáticas en cuanto tales no son totalmente arbitrarias, pero su utilización se vuelve convencional en aras de la categorización conceptual. De tal manera que no existen argumentos para negar la convencionalidad de la imagen, pero también hay que aceptar que ésta puede tener bases referenciales (Calabrese, 1987).

Vilches ha resumido los aportes del debate sobre el iconismo señalando que:

*"En función de una teoría semiótica de la imagen se puede afirmar que toda teoría de la imagen presupone una teoría del significado y debe estudiar los sistemas culturales actualizados en las operaciones de representación. Las imágenes no se representan en forma directa por medio de objetos sino por medio de operaciones materiales, perceptivas y reglas gráficas y tecnológicas. Pero la materialidad ha de tenerse en cuenta en su relación directa con la representación"* (Vilches, 1984:28).

Hay que considerar también que *"la representación y la mirada sobre lo representado o están indisolublemente ligadas, lo anterior porque la representación se refiere a la manera en que las imágenes y textos reconstruyen, más que reflejan las fuentes originales que representan"* (Marshall, 1998:565). Por lo tanto, una caricatura, fotografía o texto escrito sobre un gobernante, por ejemplo, nunca serán él en persona, sino la reconstrucción de lo que parecía ser o representar para el productor de la representación. Así todas las imágenes de los medios, son representaciones construidas por alguien para un propósito específico y con una audiencia específica en mente, aunque normalmente se presentan como si fueran una réplica de la realidad. Para entender lo que significan y entender como construyen significado es importante examinar lo que se encuentra detrás de la imagen o texto: quién la construyó, dónde, cuándo, para qué propósito y para la mirada particular de qué audiencia (Marshall, 1998). La semiótica estudiará a la imagen considerándola como una función semiótica, es decir, como una función que vincula una expresión (el sistema de transmisión visual de la imagen) y un contenido (el sistema de variables culturales transmitidas

o contenidas en la imagen). Asimismo, la imagen en tanto función semiótica se manifiesta en forma de texto dentro de un contexto comunicativo.

## **1.2 La imagen como texto**

### **1.2.1 La noción de texto: consecuencias para el estudio de la imagen**

La imagen puede ser considerada como texto desde que la semiótica propone una evolución conceptual, que implica pasar de una concepción saussuriana del signo, que lo identificaba como una entidad dicotómica constituida por un significante y un significado, a una concepción más amplia derivada de la propuesta de Louis Hjelmslev (1968). Este autor sostiene que el signo se funda en la complejidad relacional de dos planos: el *plano de la expresión* y el *plano del contenido*, los cuales se comprenden como funtivos que al entrar en relación generan la función signica, es decir, la significación. El signo será entonces producto de un proceso que relaciona dinámicamente a una expresión con un contenido, de tal manera que el lenguaje y, en general, toda semiótica se define como una función que liga dos planos solidarios:

*"La función de signo es por sí misma una solidaridad. Expresión y contenido son solidarios, se presuponen necesariamente. Una expresión es expresión en virtud de que es expresión de un contenido, y un contenido sólo es contenido en virtud de que es contenido de una expresión"* (Hjelmslev, 1968:75).

La concepción hjelmsleviana hace abandonar la idea del signo como una entidad semiótica estática y única. En efecto, ya no se puede hablar de *un* signo, pues lo que interesa desde este punto de vista teórico son las relaciones entre los diferentes signos y sus funciones, lo que remite a estudiar al signo considerando su valor dentro de un texto, pues

*"Los objetos que interesan a la teoría del lenguaje son los textos. El fin de la teoría es dotarnos de un modo de proceder con el cual pueda comprenderse un texto dado mediante una descripción autoconsecuente y exhaustiva"* (Hjelmslev, 1968:31).

El texto, como noción teórica, ha sido ampliamente examinado y discutido por la lingüística textual y la pragmática, disciplinas que, en términos generales, han

concluido que éste, es una práctica comunicativa que involucra aspectos propios de las relaciones sociales en las que sirvió como vínculo entre enunciador y enunciatario.

En esa perspectiva, conviene destacar al texto como un *espacio semiótico* (Lotman, 1983) en el que es posible advertir intenciones y estrategias comunicativas. Si la textualidad se presenta como una función social, el texto es la forma de manifestación y realización concreta de la función textualidad. Los textos son textos *en función*, es decir, se encuentran siempre en la textualidad. Por tanto el texto no puede ser descrito únicamente por criterios lingüísticos, ha de ser definido por criterios socio comunicativos ya que en el término texto no denomina exclusivamente un objeto verbal, sino una función comunicativa cuya existencia puede justificarse por la textualidad, es decir, por las relaciones sociales de interacción.

Del mismo modo, y basada en el planteamiento de Oomen en su Teoría del sistema de los textos, Lineros ha recalcado que: 1) sin función comunicativa no se infiere ningún texto, y 2) la función comunicativa correspondiente dirige el transcurso específico del texto. De esos postulados se desprende que *"el texto es cada elemento de un acto comunicativo enunciado en una actividad comunicativa y que cumple una función socio comunicativa perceptible"* (Lineros, 1996:6).

Admitir al texto como unidad de comunicación es reconocer en términos pragmáticos que la unidad pertinente en semiótica no es el signo si no el texto, ya que en los diversos actos comunicativos, emisores y destinatarios no reciben e interpretan signos, sino textos. De tal manera que como plantea Eco (1976) la noción de signo resulta inservible, de ahí que *"en el caso de las imágenes, tenemos que ocuparnos de bloques macroscópicos, textos, cuyos elementos articulatorios son indiscernibles"* (Eco,1976: 315).

De ello se colige que el texto no se genera por la suma de significados parciales de los signos que lo componen, sino a través de su funcionamiento textual, que viene dado por grandes unidades. Desde una perspectiva analítica, esto permite que se puedan construir grandes unidades de análisis. En ese sentido, es preciso señalar que el texto también tiene una función delimitativa, y entonces, funciona

como corpus de análisis: fotografía-texto, filme-texto, dibujo-texto. Cristhian Metz aplica esta noción de texto para analizar la producción de un sistema total, por ejemplo, estudiar como texto, es decir, como corpus, la producción completa de un autor en el caso del cine (Metz, 1968).

La noción de texto, tal como asentó Iuri Lotman y la Escuela de Tartu, puede entonces aplicarse a cualquier comunicación registrada en un determinado sistema signico, desde una obra plástica a una pieza de teatro. De ahí que Lotman habla del texto como una función semiótica singular, fijada en unos signos determinados (expresión); cuya realidad se halla limitada por un principio y un fin (delimitación) y organizada internamente de manera íntegra y no descomponible. Todo lo cual resalta la solidaridad cotextual que liga entre sí las partes del discurso y que está garantizada por el fenómeno de la coherencia textual (Lotman, 1983).

### **1.2.2 Coherencia del texto visual**

La coherencia es una propiedad del texto de naturaleza semántica por la cual éste se concibe como una unidad de sentido global, es decir, como una entidad estructurada e indivisible de significación que puede ser actualizada por un lector o destinatario (Vilches, 1984).

En el campo de la imagen la coherencia es

*"una propiedad semántico-perceptiva del texto y permite la interpretación (la actualización por parte de un destinatario) de una expresión con respecto a un contenido, de una secuencia de imágenes en torno a un significado. La coherencia no es sólo un principio de identificación semántica (qué se ve), sino que tiene también una función de distribución coordinada de la información visual en el nivel de la expresión. (Vilches, 1984:34)*

De tal manera que la coherencia permite al lector saber de qué cosa se está hablando o, en el caso de la imagen, qué cosa se está percibiendo. En ese sentido, la coherencia es resultado de la acción conjunta y cooperativa de su emisor y destinatario. No se encuentra pues únicamente en el texto sino en el contexto cognitivo en el que uno y otro recurren para establecerla. Desde esta

óptica, el texto actúa a modo de una serie de instrucciones que guían al destinatario en la interpretación textual. Es por lo tanto una propiedad atribuida al texto por el sujeto que lo interpreta, por lo cual la definición de la coherencia textual exige la competencia discursiva del lector, quien debe desplegar los elementos formativos culturales, perceptivos, psicológicos, etc. que le posibilitan "leer" el texto.

Asimismo, explicar la coherencia textual remite necesariamente a examinar el concepto de *isotopía*, propuesto inicialmente por Greimás para definir la existencia de *"repetición o redundancia de elementos similares o compatibles en un texto con el fin de proporcionar una clave de lectura capaz de asegurar la homogeneidad del discurso enunciado facilitando su coherencia"* (Greimás y Courtés, 1982: 229).

Así, la isotopía da cuenta de la reiteración de elementos semánticos que establecen una red de sentido que da coherencia al texto, de tal manera que facilita la interpretación del mismo.

Vilches (1984) apunta que estudiar la imagen como discurso visual requiere analizar la organización de las isotopías que aseguran su coherencia tanto en el plano de la expresión como en el plano del contenido. En términos generales, en la expresión, las isotopías tienen que ver con operaciones de producción visual que determinan los niveles de espacialidad, color, posición, dirección que organizan el texto visual proporcionándole una coherencia mínima, en un nivel que podríamos llamar presignificativo. En el contenido, las isotopías permiten acceder a las figuras u objetos representados en un nivel de significado, es decir, semántico, por lo cual aportan a la coherencia interpretativa del texto visual.

La imagen está entonces atravesada por una complejidad isotópica, es decir, por un entramado de elementos que constituyen verdaderas pistas de lectura, así *"es el propio lector quien decide por donde comenzar a mirar, que isotopías actualizar, cuales dejar en la sombra o narcotizar, etc."* (Vilches, 1984:63).

### **1.2.3. Expresión y contenido visual**

El cuadro de todas las variables combinatorias de las unidades mínimas, en la expresión y el contenido, representa lo que Hjelmslev llama una función semiótica.

De acuerdo a lo anterior, diremos que en la imagen existe función semiótica cuando una expresión (el sistema de transmisión visual del dibujo, por ejemplo) y un contenido (el sistema de variables culturales transmitidas o contenidas en el dibujo) entran en relación. Toda imagen está constituida por un sistema de la expresión y por un sistema del contenido, y ambos son inseparables.

Pero no es la simple distinción entre un plano del contenido y otro de la expresión el que propone Hjelmslev, también es preciso tener en cuenta que tanto expresión y contenido poseen a su vez una forma, una materia y una sustancia que determinan la función de signo.

La materia de la expresión hace referencia a la naturaleza material (físico, sensorial) del "tejido" en el que se recortan los significantes. De tal manera que cada sistema de significación se realiza en una o varias materias de la expresión.

La materia del contenido, común a todos los fenómenos semióticos, se confunde con lo que se denomina el tejido semántico, el sentido términos saussureanos.

Con respecto a la forma del contenido, ésta se identifica con la manera en que, en un marco cultural dado, se organiza el mundo en categorías dadas, dotando de pertinencia al tejido semántico (a través de un juego de oposiciones y diferencias). Esta forma del contenido deberá ser transcrita en una materia expresiva dada, cuya pertinentización dará lugar a la aparición de la forma de la expresión.

La sustancia será el nombre que reciba la materia en cuanto aparece como ya formada, *"la sustancia surge cuando se imprime la forma sobre la materia, tal como lo haría una red que proyectara su sombra sobre una superficie ininterrumpida"* (Hjelmslev, 1968: 58).

### **1.3 Enunciación visual**

#### **1.3.1 El acto de la enunciación**

La teoría de la enunciación (Benveniste, 1969) distingue el proceso de la enunciación de su producto: el enunciado. De esta manera, la propuesta de Benveniste establece que la enunciación es el acto, único e irrepetible, mediante el cual el sujeto se apropia del lenguaje y produce su enunciado, constituyendo

simultáneamente la instancia compleja "yo-tú-aquí-ahora", dejando en el enunciado las marcas, las huellas de su enunciación.

La teoría de la enunciación es, como señala Benveniste, un *aparato formal* que permite sistematizar y estudiar los modos complejos en que un texto organiza y establece relaciones de intercambio con el lector, es decir, permite analizar en el interior de los textos los modos de relación intersubjetiva en que se establece la comunicación.

Así, lo que en general caracteriza a la enunciación "es la *acentuación de la relación discursiva al interlocutor, ya sea éste real o imaginado, individual o colectivo*" (Benveniste, 1969:88).

Este afán por crear una relación con el interlocutor evidencia la interactividad que pone en marcha toda práctica enunciativa, algo que enfatiza Paolo Fabbri cuando expresa:

*"La idea fundamental de la enunciación es que en textos semióticos de distinto tipo-en la música, la pintura, la literatura- hay simulacros de interacción inscritos en el propio texto mediante procesos de enunciación"* (Fabbri, 2000:82).

De esta característica se deriva lo que según Benveniste puede llamarse el cuadro figurativo de la enunciación:

*"Como forma de discurso, la enunciación plantea dos figuras igualmente necesarias, fuente la una, la otra meta de la enunciación. Es la estructura del diálogo. Dos figuras en posición de interlocutores son alternativamente protagonistas de la enunciación. Este marco es dado necesariamente con la definición de la enunciación"* (Benveniste, 1969:88).

En el acto de la enunciación se construyen entonces los roles del enunciador (yo: el que produce el enunciado) y del enunciatario (tú: el destinatario del enunciado). Ahora bien, enunciador y enunciatario son entidades discursivas, construidas en y por el discurso o, como señala Verón, "*entidades del imaginario de la comunicación*" (Verón, 1999:95).

Con la instauración de estos roles enunciativos se establece, al mismo tiempo, una relación intersubjetiva de una naturaleza determinada, a la que se le

denomina "contrato enunciativo". Este acto, conjuntamente con el contrato que establece, se actualiza y realiza en la puesta en discurso. Por lo tanto, todo enunciado discursivamente realizado presupone el cumplimiento de un particular contrato enunciativo. Este contrato implica una serie de aspectos: el enunciador elige una determinada manera de organizar el contenido, mediante la selección de ciertas estrategias enunciativas y discursivas y de determinado soporte y formato, esto exige a su vez, por parte del enunciatario, un conjunto de "estrategias de cooperación interpretativa", lo que Eco denomina "*lector modelo*" (Eco, 1981); además se actualizan una serie de restricciones o reglas institucionalizadas por la práctica social asociada al tipo de discurso en el que se inscribe esa enunciación, las cuales también constituirán parte del contrato enunciativo.

Lo que a todo lector empírico se le ofrece, entonces, no es simplemente un texto que habla de determinado tema, sino "*una particular y compleja manera de decir*" (Verón, 1999:96). Esta "manera de decir" genera una particular relación con el lector que interactúa con esa forma textual: esa relación es el pacto o contrato de lectura. Éste, como se verá, es posible siempre y cuando el lector cuente con las posibilidades o competencias reales (por formación, cultura, experiencia histórica, compartida con el enunciador, etc.) para fungir como contratante, en este caso, la cuestión de la experiencia histórica compartida es fundamental porque se trata de enunciadores que tienen el mismo bagaje que sus lectores potenciales, los cuales pueden leer y fungir como enunciatarios contratantes en la medida en que comparten con aquellos, en principio dicha historia vivencial y las formas culturales que posibilitan su referencia, reciclamiento, enunciación y recepción, lo cual concreta la realización.

### **1.3.2. La imagen como dispositivo enunciacional**

Llegado este punto es conveniente subrayar el hecho de que una semiótica de lo visual debe incorporar una teoría de la enunciación, pues toda imagen, en tanto entidad discursiva, construye siempre un interpretante, y el espacio de aquello que muestra la imagen es, en realidad, siempre una *mise en scene*.

Como expresa Maurizio Vitta:

*"Consideradas desde el punto de vista de la comunicación, las imágenes desvelan, en su estructura profunda. Sus poderes-sean cuáles sean-nunca resultan casuales ni son producto de un mecanismo autónomo de la voluntad de quien las ha concebido" (Vitta, 2003: 28).*

Es preciso entonces considerar a la imagen desde una posición enunciativa, desde la cual ésta no es otra cosa que un dispositivo de punto de vista, en el que puede advertirse la presencia de un sujeto que tiene algo que comunicar, como un medio a través del cual el sujeto construye el mundo como objeto, se construye a sí mismo y a los otros, pues quien construye una imagen lo hace siempre de acuerdo a una determinada intención, esto implica escoger ciertas estrategias de producción que guíen la mirada del intérprete. Desde esta posición es que se puede focalizar la atención en los aspectos enunciativos de las prácticas icónicas, lo que además obliga a reconocer en toda imagen la existencia de estrategias discursivas con una orientación persuasiva.

### **1.3.3 Enunciador, enunciatario, observador**

En el marco de la enunciación, el concepto de *observador* es central para comprender al texto visual como enunciado, fruto de la interacción entre enunciador y enunciatario. El *observador*, como concepto teórico, puede ser definido como una posición instalada en el mismo texto visual por el enunciador, por tanto no es externo a la imagen, y no debe confundirse con el observador empírico o físico.

El *observador* es quien desde un punto de vista dado, organiza en términos visuales "un mundo posible" en el que se instalan determinadas figuras situadas en un tiempo y un espacio. Es por esto, que el lugar del observador es un lugar donde convergen estrategias que expresan posiciones alternativas (enunciador y enunciatario). En palabras de Zunzunegui:

*"Se trata de una posición preparada por el enunciador en la medida que instala en el enunciado una mirada definida por sus propios límites para el enunciatario (destinatario implícito que extrae el sentido del texto a través de una serie de operaciones analíticas)" (Zunzunegui, 1989: 83).*

El observador se constituye así en uno de los elementos centrales en la producción de los efectos de identificación que se producen en el discurso visual, puesto que la imagen se presenta siempre ante la mirada del lector desde un determinado enfoque, perspectiva o encuadre predeterminado por el enunciador. De esta manera,

*"todo texto visual es un sistema semiótico puesto en proceso a través de una serie de estrategias enunciativas tanto más pertinentes cuanto que, a diferencia de lo que sucede con la mirada de un sujeto sobre el mundo que llamaremos natural, en el proceso interactivo entre sujeto-observador y sujeto observado se desprende, en el caso de las imágenes, el hecho de que la mirada del observador se halla inscrita en el mismo texto enunciado en términos estrictamente perceptivos y como necesaria constricción del acceso al texto visual en su doble vertiente de lenguaje de manifestación y de dimensión semántica."* (Zunzunegui, 1989:83)

Así puede afirmarse que en los textos visuales las actividades del enunciador y enunciatario se efectúan por medio de la posición del observador. El enunciador construye el texto visual teniendo siempre en cuenta una imagen de su enunciatario, cuyo rol enunciacional se encuentra ya inscrito en el interior del texto, el cual le señala un recorrido que guía la observación a través de la mediación facilitada por el observador.

Así, en el decir de Zunzunegui,

*"si el enunciador es productor (como enunciador efectivo) y producto del texto (en tanto que sujeto textual) el enunciatario es producto del enunciador (efectivo) y del texto"* (Zunzunegui, 1989:84).

#### **1.4 Elementos para una semiótica de la imagen dibujada.**

En consonancia con las nociones desarrolladas anteriormente, se sostiene que la imagen como texto puede describirse, de acuerdo a la definición de Vilches como una unidad sintáctico/ semántico/ pragmática que viene interpretada en el acto comunicativo mediante las competencias del destinatario (Vilches, 1984). Estudiar a la imagen desde este punto de vista implica entonces reconocerla como un texto a leer, el cual organiza tanto una superficie como una estructura

profunda, que contiene signos determinados, unidos por ciertas reglas de coherencia visual, de acuerdo a un orden establecido y que estimulan el proceso de interpretación del lector. Una imagen se da a leer como un "texto coherente" constituido por elementos de la expresión (una sintaxis) y por elementos del contenido (aspectos semánticos). Asimismo, en tanto práctica de comunicación, el estudio del texto visual deberá incorporar el nivel pragmático, que dé cuenta de las funciones comunicativas que esa imagen está llamada a cumplir.

En las líneas que siguen se plantean esquemáticamente los principales elementos a considerar para un análisis del discurso visual que considera los planos de la expresión y el contenido que posibilitan el estudio de la imagen, considerándola como una función semiótica expresada como textualidad en un contexto comunicativo. A estos planos de análisis habrá que agregar los niveles textuales de la imagen que implican una sintaxis (visual), una semántica (del texto) y una pragmática (de la comunicación); así como también los aspectos enunciativos. Lo dicho aquí, concretamente y de acuerdo al objeto de estudio de este trabajo, tiene como referente la imagen dibujada, específicamente el dibujo humorístico en la prensa escrita.

#### **1.4.1. Plano de la expresión: Unidades de la expresión visual**

El nivel de la expresión, o lo que podría llamarse el aspecto significante de la imagen, según la terminología de Saussure, puede estudiarse como una superficie textual que posee una cierta complejidad, es decir, como un conjunto de signos y códigos y no de elementos aislados. La superficie textual del dibujo se articula en elementos básicos como la línea, la textura, el color y el contraste, que al igual que los volúmenes, que determinan escala, espacialidad, campo y fuera de campo, constituyen los significantes de la imagen dibujada.

##### **1.4.1.1 Línea**

La línea ejerce la función de unidad mínima de la imagen dibujada. Como tal, puede ser definida desde un punto de vista técnico como *"trazado sin espesor apreciable destacándose de un fondo"* (Gauthier, 1986: 178). El trazado que

marca la línea surge de la proximidad de una cadena de puntos que determinan una trayectoria.

En el plano semiótico, la línea dibujada se presenta fundamentalmente como límite y contorno. En tanto límite, puede ser definida como *"un trazado neutro que divide el espacio, la superficie plana o no de la imagen, en dos regiones, sin establecer a priori ningún estatuto particular para uno u otro"* (Groupe  $\mu$ , 1992: 58)<sup>6</sup>.

El Groupe  $\mu$  apunta que la línea en su definición de límite cumple dos funciones; la primera es la de establecer una marca de semioticidad, es el límite que instaaura el espectáculo; la segunda es que, si bien no atribuye un sentido preciso a los espacios que opone, si crea su condición de legibilidad. Así, sostiene el Groupe  $\mu$ , al principio del dibujo está la línea que marca un interior y un exterior:

*"Cerrada o no, afirma una diferenciación del mundo, una discontinuidad, y por consiguiente, un lugar de información concentrada: no es de extrañar, entonces, que se asocie fácilmente con la actividad racional. Llevados por esta libertad del trazo diferenciador, hemos llegado a asociar el dibujo con la creación del mundo: el dibujo a trazos es un poco a lo visual lo que el verbo es al fonatorio"* (Groupe  $\mu$ , 1992: 228).

La línea se transforma en contorno *"cuando la oposición primitiva se estabiliza en una oposición exterior, versus interior. Dicho de otra manera: cuando damos un estatuto definitivo a cada espacio"* (Groupe  $\mu$ , 1992: 83).

El tipo particular de contorno que es el reborde tiene por función la de dar el estatuto "interior" a uno de los espacios opuestos por la línea. Es decir, el contorno define y delimita un espacio, cuyo estatuto semiótico pertenece exclusivamente al plano expresivo puesto que es un espacio que aun no tiene un contenido determinado.

---

<sup>6</sup> El Groupe  $\mu$  o Grupo de Leija es un grupo de investigadores de la Universidad de Lieja (Bélgica) que desde los años setenta se han ocupado ampliamente de la Retórica como objeto de reflexión teórica. Sus estudios incluyen también la retórica visual cuyos principales aportes, fundamentales para la teoría de la imagen, se plasman en Tratado del signo visual. Para una retórica del signo visual. Cátedra, Madrid, 1993.

Ya defina un límite o un contorno, la línea en el dibujo puede ser *pura* o *modulada*. La primera es una línea de espesor uniforme, la segunda, es por el contrario, justamente engrosada o estilizada en algunos tramos.

De Barbieri señala que lo que hace la línea pura ciertamente es dibujar las figuras. La línea pura es una línea contorno adecuada: nos permite distinguir aquello que forma parte de la figura de lo que en cambio, constituye el fondo, lo que no forma parte de ella. La línea modulada añade algo más: el espesor tridimensional, de tal suerte que no es solamente contorno, no nos dice sólo donde acaban las figuras y comienza el fondo, sino que informa en muchos casos sobre espesores e iluminación, sobre distancia e importancia (De Barbieri, 1993).

Pero como bien afirma Gauthier, la línea no está llamada solamente a definir límites y contornos:

*"la línea, como trazado o frontera, no está consagrada de modo ineluctable a delimitar contornos. Incluso cuando se da el caso, quisiéramos demostrar que tiene suficientes recursos para constituir un sistema de signos de vocación no figurativa"* (Gauthier, 1986:181).

La línea como gesto elemental del dibujo también marca y deja huella en la superficie interior del contorno. El Groupe  $\mu$  distingue entre el dibujo a trazos llamado de "lo exterior" que sólo proporciona contornos, y el dibujo llamado "de lo interior" que se aproxima más a la pintura en colores, en tanto realiza transiciones a través de sombreados, modelados, plumeados:

*"Este dibujo es una pintura sin color, pero como ella, busca llenar las zonas delimitadas con los trazos, y de esta forma, conferirles una corporeidad, una presencia física sensible, que se podrá ulteriormente ligar con los afectos"* (Groupe  $\mu$ , 1992:228).

La línea puede, por ejemplo, disimular profusión a través de la repetición de una multitud de trazos. Gauthier dice que el trazo, como material gráfico de base en el dibujo, también dota de cierta pictorialidad a la imagen, es el caso de los plumeados, contraplumeados, de montones de puntos de densidad variable, y de los *arañados* repetitivos y aleatorios. Todos estos recursos tienen por objeto

definir expresivamente la composición y remiten a estudiar la textura de la imagen dibujada (Gauthier, 1986).

#### **1.4.1.2. Textura**

Técnicamente la textura se refiere al grano de la superficie del objeto representado en la imagen, como tal, designa no sólo a la apariencia externa de la estructura de los materiales, sino al tratamiento que puede darse a una superficie a través de éstos. La textura puede entonces ser táctil, cuando presenta diferencias que responden al tacto y a la visión: rugosa, áspera, suave, etc. Estas diferencias producen sombras que varían con los cambios de luz y enriquecen la superficie. Puede ser visual u óptica cuando sugiere diferencias sobre una superficie que sólo pueden ser captadas por el ojo pero no responden al tacto, aunque pueda servir como aparente doble de este sentido, puesto que produce visualmente una especie de sensación táctil<sup>7</sup> (Crespi y Ferrario, 1971).

En la imagen dibujada estas diferencias de texturas se logran fundamentalmente a partir de los sombreados, realizados a través del más o menos denso entrecruzamiento de trazos, generalmente plumilla, y los tramados, superficies punteadas o regularmente rayadas, más o menos densas, realizadas a veces a mano pero más a menudo o directamente en imprenta o bien con ayuda de superficies móviles.

Semióticamente, en tanto elemento de la expresión visual,

*"La textura de un espectáculo visual es su microtopografía, constituida por la repetición de elementos. El designarla con el término de microtopografía implica que se precisa de la naturaleza de la dimensión de los elementos, así como la ley de las repeticiones: de este modo, puede describirse un aspecto granuloso, liso, acuoso, lustroso, una pata de gallo, etc... Se trata de una propiedad de la superficie tan válida como el color" (Groupe µ 1992: 61-62).*

---

<sup>7</sup> El fenómeno tiene un origen sinestésico, la intervención de la sinestesia solo puede hacerse cuando se establecen equivalencias entre la percepción táctil y la visual, (Crespi y Ferrario, 1971).

El Groupe  $\mu$  destaca que la definición propuesta evidencia que la textura, incluso si se reduce a un modelo teórico como la unidad textural<sup>8</sup> no constituye un todo imposible de analizar. Calificar a la textura como una microtopografía implica, según estos autores, la intervención de dos parámetros que podrían ser llamados texturemas, los cuales pueden corresponder al

*"de los elementos repetidos y a la ley de repetición de estos elementos. Una clasificación de las texturas partirá pues, necesariamente de la calidad de los elementos (su naturaleza y su dimensión), así como de la calidad de su repetición (Groupe  $\mu$ , 1992: 178).*

En correspondencia con esta idea, el Groupe  $\mu$  emprende una clasificación de los *significantes de la textura*, los cuales incidirán en la existencia de un modo de producción global de significados texturales<sup>9</sup>. Los significantes de la textura son dos; el primero de ellos tiene que ver con los elementos texturales, es decir, con aquellos pequeños elementos que marcan la superficie y que si bien pueden ser percibidos en forma aislada dependiendo de la distancia en que se observen, son aprehendidos globalmente gracias a una operación de integración. El segundo texturema es la repetición, ya que los elementos texturales sólo pueden ser integrados en una superficie uniforme en la medida en que son repetidos y que esta repetición sigue una ley perceptible, es decir un ritmo.

#### **1.4.1.3 Color y contraste**

El color puede ser descrito como una sensación visual producida al incidir en la retina los rayos luminosos difundidos o reflejados por los cuerpos. Es función a la

---

<sup>8</sup> Las unidades texturales son cualidades y son nombres de calidad los que nos permitirán designarlas y clasificarlas, siguiendo a Arnheim: podemos hablar de cualidades tales como: erizamiento, excitación, viscosidad, flexibilidad, rigidez, pulposo (en [Arte y Percepción Visual](#), Eudeba, Buenos Aires, 1962).

<sup>9</sup> Este significado incluye tres rasgos ligados entre sí: la tridimensionalidad, la tactilomotricidad y la expresividad. Al respecto dice el Groupe  $\mu$ : *la textura está directa o in directamente ligada a la tercera dimensión. Puede en efecto, aunque sea a una escala reducida crear directamente la profundidad. Pero sobre todo puede producir impresiones táctiles que actúan en el sentido de la ilusión realista: el signo se presenta al espectador como un objeto manipulable. Las sugerencias táctiles pueden, por otra parte, precisarse en sugerencias motrices (flexibilidad, viscosidad, etc.), las segundas siendo modalidades de las primeras. Sabemos, por supuesto, que este tipo de sugestión se refiere al hecho de que se trata de una relación cultural, y por lo tanto, semiótica: tal textura /x/ es una expresión que remite a un contenido, por ejemplo, táctil"* (Groupe  $\mu$ , 1992:182-183).

vez de la fisiología del ojo y la corteza visual, de la luz luminante y de las propiedades de los objetos (Crespi y Ferrario, 1971).

Desde el punto de vista semiótico, el color es una unidad del plano de la expresión que, en forma aislada, es un modelo teórico de naturaleza compleja puesto que articula tres componentes que son: a) la *dominancia*, comúnmente llamada matiz, tinte o color mismo: rojo, azul, verde, etc., b) la *luminosidad o brillantez*, que se refiere al brillo que da la luz a la oscuridad, es decir, al valor de las gradaciones tonales, c) la *saturación*, que se refiere a la pureza de un color respecto al gris. Así, *"toda unidad coloreada se define por su posición en un espacio en tres dimensiones estructurado por estas tres coordenadas, las cuales reciben el nombre de cromemas"* (Groupe  $\mu$ , 1992: 205).

Específicamente, importa en este caso referirnos a la imagen en blanco en negro. Vilches (1984) ha dicho que la imagen en blanco y negro reduce los objetos a sus contrastes luminosos, es decir, hace explícitas las oposiciones de intensidad luminosa:

*"Explicitando las oposiciones de contraste la imagen muestra su forma de producir y de inscribir los colores. Los colores a su vez son una cierta cantidad de luz reflejada por la superficie de los objetos. La luz es condición de visibilidad y de producción de los colores que permiten leer las formas. Pero los colores son también predicaciones de la luz"* (Vilches, 1984: 48).

El mismo autor señala que está demostrado que se perciben menos los colores que los valores, es decir, *"las diferencias particulares de iluminación entre los componentes de un mismo sujeto"* (Vilches, 1984: 49).

De acuerdo a esta idea, señala Vilches, el blanco y el negro son valores, y además son hipótesis que hacen evidente una oposición binaria basada en la propiedad luminosa de los colores. El contraste entonces, constituye una radicalización del blanco y el negro en *un sentido utópico*. Señala Vilches:

*"es por ello que ambos colores son considerados como excepcionales, fuera de las normas cromáticas. Su presencia en los polos extremos del espectro cromático, como una simbolización de fuertes acentos reflejados por los objetos, puede venir representada a partir del grado cero del color. De este modo el blanco sería la totalidad de la luz reflejada por el objeto que no*

*puede ser distinguida-como color-, de la luz física. No es por ello una categoría semiótica. El negro-como ausencia total de reflexión de la luz-, no puede ser leído ni percibido sino como ausencia de luz" (Vilches, 1984:49).*

La paradoja es que el negro y el blanco constituyen a la vez las posibilidades de visibilidad e invisibilidad de la imagen: lo visible es posible gracias al contraste entre ambas categorías, lo invisible puede ser producto de una luz blanca absoluta o de un negro total que ciegan. De modo que la categoría contraste como tal es un término medio; una polarización atenuada (Vilches, 1984).

En el dibujo, De Barbieri agrega que el blanco y negro, frecuentemente, más que ser empleado para delinear objetos o contornos, entrega detalles de superficie, de modo que los objetos se pueden representar a través de la iluminación de sus superficies y los contornos figuran a través de contrastes de color en vez de dibujarse explícitamente (De Barbieri, 1993).

#### **1.4.1.4. Volúmenes**

El volumen puede ser descrito como el espacio que ocupan los cuerpos, siendo el resultado de las tres dimensiones que éstos ocupan: ancho, alto y profundidad. En la imagen, el volumen de las figuras representadas, determinan a la par otros elementos que se consideran del plano de la expresión, a saber: escala, espacialidad (perspectiva/ profundidad), campo y fuera de campo.

##### **1.4.1.4.1 Escala de planos (lejanía/cercanía)**

La escala se puede definir como la relación entre la superficie del cuadro ocupada por la imagen de un objeto determinado y la superficie total del mismo cuadro. Partiendo del concepto de escala, se ha tratado de definir tanto en las gramáticas cinematográficas como fotográficas una tipología de planos en relación a la figura humana dentro del cuadro, que también puede ser útil para la imagen dibujada. Así existen teóricamente varios tipos de planos, desde el plano

general hasta el plano detalle, los cuales toman la figura humana como referencia<sup>10</sup>.

Las tipologías de planos corresponden más bien a una práctica habitual técnica y estética, pero sin fundamento teórico. Sin embargo, el problema del plano es pertinente para una semiótica de la imagen en tanto trata sobre una oposición paradigmática entre cercanía y lejanía, proximidad y distancia.

La escala de los planos sería entonces una representación de la posición de los objetos en su relación cercano/lejano, respecto al lector de la imagen. La polarización de ambos llevaría a la fragmentación total del objeto por proximidad (microdetalle), o a la pérdida total del objeto por lejanía (objeto invisible). De modo que, en ambos casos, habría una no percepción del objeto. Solamente pueden ser percibidas las escalas intermedias. La proximidad total y la lejanía total son físicamente posibles, pero perspectivamente imposibles.

El plano medio se presenta como la presencia equilibrada de dos polos contrarios, al cercano y el lejano, o como la presencia de una contradicción igual para ambos polos: el objeto en plano medio puede desaparecer por acercamiento o lejanía.

#### **1.4.1.4.2 Espacialidad: Perspectiva/profundidad**

Desde un punto de vista estrictamente técnico, la perspectiva se define como un sistema de proyección sobre un plano de dos dimensiones de objetos o de sujetos

---

<sup>10</sup> Esta tipología carece de una determinación teórica exacta, son numerosos los autores que han propuesto clasificaciones de los planos, véase Cassetti (1978, 1980), Aumont (1985), la reseñada aquí es la propuesta por L. Vilches (1984).

**Plano general:** La escala de la figura humana dentro de la imagen se percibe como muy pequeña. Son planos informativos, revelan el lugar donde se establece el ambiente.

**Plano conjunto:** los personajes se encuentran cerca; se les puede distinguir como un grupo de personas determinadas.

**Plano entero:** Cuando los límites superior e inferior del cuadro limitan, también, las extremidades superior e inferior de las personas (cabeza y pies).

**Plano medio:** Se encuentran tres tipos:

**Plano americano:** En este plano los personajes se cortan sobre las rodillas,

**Plano medio:** En el plano medio se corta al personaje por la cintura, da fuerza y singulariza el rostro aunque referencia al cuerpo.

**Plano medio corto:** cuando se corta la figura a la altura del busto.

**Primer plano:** Presentación de la cabeza y algo de los hombros.

**Primerísimo primer plano:** Solamente el rostro.

**Plano detalle:** Solamente una parte del rostro o de un objeto. Se muestra una particularidad del sujeto muy próxima, es un plano explicativo y es utilizado normalmente para mostrar pequeños objetos o una porción de un objeto determinado y darle así más énfasis.

que son de tres y que mantienen entre ellos relaciones espaciales. Cuando las reglas de la perspectiva se aplican correctamente aparece sobre la superficie una tercera dimensión: la profundidad. De esta manera, la perspectiva permite *"representar objetos sobre una superficie plana de tal forma que esta representación sea parecida a la percepción visual que se puede tener de esos mismos objetos"* (Aumont, 1992:19).

La perspectiva se basa en la construcción perceptiva de un espacio en apariencia tridimensional que parece extenderse indefinidamente (aunque no infinitamente) más allá y en profundidad respecto a la imagen dibujada. El dibujo se convierte de esta manera en una especie de ventana a través de la cual los espectadores pueden ver extenderse el espectáculo del mundo y sus objetos.

Gauthier ha señalado refiriéndose al dibujo que:

*"dos tendencias se manifiestan simultáneamente y hacen de la profundidad una verdadera encrucijada: o bien tratar la imagen como una superficie plana que tuviera sus propias reglas de composición, pero independientes del referente; o bien restituir la ilusión de una tercera dimensión que intente hacer olvidar la imagen como tal. En el primer caso se privilegia la organización autónoma del significante, luego la imagen como realidad autónoma; en el segundo, se privilegia el referente, luego, lo real, o al menos lo que se supone ser"* (Gauthier, 1986:37).

De cualquier modo, la representación perspectiva no es una representación objetiva del espacio físico sino que más bien constituye una cierta manera de enfrentarse a la bidimensionalidad del soporte para llegar a ilusionar la tercera dimensión, ilusión de profundidad que se apoya en convenciones motivadas por una cierta visión del espacio físico de acuerdo a los principios de monocularidad e inmovilidad del punto de vista. Se sabe además que la representación sobre superficies bidimensionales de la realidad tridimensional debe considerarse fruto de una decisión convencional<sup>11</sup>, como ha destacado Panofsky la construcción

---

<sup>11</sup> Aumont señala que a esta convencionalidad a la que no eran ajenos los propios pintores como lo demuestra la proliferación durante el siglo XVII de las llamadas imágenes anamórficas, que solo pueden ser correctamente leídas adoptando un punto de vista acentuadamente excéntrico a la superficie del cuadro,

de la llamada *perspectiva artificialis* supone, antes que nada, un modo de representación en el que el sujeto humano se convierte en el centro de dicha representación, en el que por vez primera se define un interior y un exterior de la representación pictórica, en el que habita el observador (Panofsky , 1973).

#### **1.4.1.4.3 Campo/fuera de campo**

El concepto de campo en la imagen distingue a la única parte visible de un espacio que se sabe, se extiende más allá de lo manifiesto. Dice Aumont que la noción de campo, traduce de alguna manera lo expresado por André Bazin, en el sentido de que el cuadro es *una ventana abierta al mundo*.

*"Si como una ventana, el cuadro deja ver una porción imaginaria de mundo, ¿por qué éste debería concluir en los límites del cuadro?. Si bien esta idea puede parecer exagerada, lo cierto es que revela en la imagen la existencia de un espacio invisible que prolonga lo visible y que se llama fuera-campo"*  
(Aumont, 1985:129)

El fuera-campo está vinculado esencialmente al campo, puesto que tan sólo existe en función de éste. En términos simples, puede definirse como el conjunto de elementos (personajes, decorados, etcétera) que, aun no estando incluidos en el campo son, sin embargo, asignados imaginariamente como una prolongación de la imagen.

Gauthier explica, refiriéndose a la imagen figurativa, que ésta necesita contener en los límites que le son asignados una porción de espacio real y eliminar de alguna manera aquellos elementos considerados superfluos o perturbadores. En la fotografía, por ejemplo, la solución para este problema consiste en descartar aquellos elementos y excluirlos del espacio fotografiado, o bien, encubrirlos u ocultarlos mediante un efecto de profundidad. En el dibujo, dice Gauthier la salida es más simple: *"Más feliz que el fotógrafo, el dibujante se conformará con ignorarlos. Sin embargo, el principio es el mismo: seleccionar"* (Gauthier, 1986:20).

---

lo que plantea de manera evidente el relativismo subjetivista del punto de vista del observador respecto al cuadro (Aumont, 1992).

Este reparto, añade Gauthier, es complejo puesto que es uno de los elementos que en el plano de la expresión gobierna el funcionamiento de la imagen como narración:

*"Al igual que los elementos del campo serán visibles en función, por ejemplo, de la organización en profundidad del espacio de referencia, ciertos elementos del fuera de campo, invisibles pero designados más o menos explícitamente por las carencias del campo, deberán ser tomados en cuenta en la interpretación de la imagen. Esta relación campo/fuera de campo ordena de alguna manera el funcionamiento de la imagen, hasta el punto de que se podría considerar un sistema de clasificación basado sobre sus diferentes modalidades. A menudo, mediante el fuera de campo la imagen suscita el deseo, que va a tomar en lo que a narración se refiere, una importancia considerable" (Gauthier, 1986: 20).*

Vilches ha destacado la noción campo/fuera de campo no sólo como una delimitación o ruptura simbólica del espacio entre visible e invisible, respectivamente, sino también como

*"un dispositivo narrativo de la expresión donde el campo representa el lado visible de significantes tales como miradas, gestos y movimientos" y donde el fuera de campo "aparece como un espacio ausente-presente. El espacio físico, somático y material se halla ausente, mientras que el espacio cognoscitivo suscita en el observador el sentimiento de una falta de algo; algo de una tensión entre el saber y no ver; entre el creer y no estar; entre el deseo y el cuerpo ausente" (Vilches, 1984: 113-114).*

#### **1.4.2 Plano del contenido. Unidades del contenido visual**

El plano del contenido, que vendría a constituir el nivel de significado de la imagen, es decir, su dimensión semántica, se erige en relación a los elementos de la expresión ya señalados. Así para el caso del dibujo, líneas, texturas, color y contraste y todos los demás elementos de la expresión visual reseñados, se convierten en auténticas marcas o pistas que de varias maneras guían al espectador, conduciendo el ejercicio interpretativo que lo llevará al descubrimiento de los posibles significados que el enunciado visual encierra.

#### 1.4.2.1 Figura/fondo, forma y objeto

La dupla conceptual: *figura/ fondo*, la cual surge como una ley de la psicología de la percepción establecida por el fenomenólogo danés Edgar Rubin, pone de manifiesto la tendencia a subdividir la totalidad de un campo de percepción en zonas más articuladas (figuras) y otras fluidas y desorganizadas que constituyen el fondo. Según esta ley toda superficie rodeada tiende a convertirse en figura mientras que la restante actuará como fondo. Tal como explican Crespi y Ferraro en el *Léxico técnico de las artes plásticas* (1973), Rubin fijó además otras cualidades que determinan el fenómeno: todo objeto sensible existe contra un fondo; nunca los límites son comunes a ambos campos, siempre pertenecen a la figura; se tiene la impresión de que el fondo pasa por detrás de la figura; la figura es, por lo general, el campo de menor tamaño; el color es más denso y compacto en la figura que en el fondo; también aquella presenta mayor estabilidad, claridad y precisión, apareciendo siempre más cerca del espectador (Crespi y Ferraro, 1971).

Asimismo, desde la teoría de la Gestalt, se ha precisado que toda percepción es global, no aislada ni fuera de contexto, sino que integrada y organizada. Esto supone, por ejemplo, que toda figura se percibe sobre un fondo que actúa como contexto espacial. El fondo es el espacio donde las figuras se manifiestan, se organizan y se unifican. La diferenciación entre figura y fondo, según la Gestalt, está dada en tanto la figura posee forma, contorno y organización, mientras que el fondo es amorfo e indefinido. Sin embargo, figura y fondo no son objetos fijos sino que se transforman en relación con la percepción, son organizaciones sociopsicológicas que vienen determinadas por el entorno cultural (Crespi y Ferraro, 1971).

En términos semióticos, el *Groupe  $\mu$*  ha precisado que, después de la aparición del límite marcado por la línea, la distinción figura/fondo constituye el segundo grado de organización del espacio percibido, se pasa así a un nivel semántico.

Las fuentes de elaboración de la figura tienen que ver por una parte con el estímulo, por ejemplo, la proximidad y la identidad de los estímulos<sup>12</sup>. Asimismo, las

---

<sup>12</sup> Con respecto a la proximidad, puntos dispersos sobre una superficie pueden ser percibidos como delimitando una figura si están relativamente próximos los unos de los otros; no son, pues, percibidos como

fuentes de la figura tienen que ver con el aparato receptor. El reconocimiento de las figuras, así como la atribución de una forma estable a esas figuras, resultan de un sistema jerarquizado de procesadores que trabajan los estímulos sensoriales retinianos. Estos procesadores son llamados extractores de figuras o de motivos<sup>13</sup>.

Es en el nivel de esta integración de los detectores donde se efectúa el paso de la figura a la forma. Los extractores de motivos deben ser ejercitados para cumplir plenamente su papel, de manera que la percepción de la forma llega a ser un fenómeno de la memoria, pues en la percepción y en el reconocimiento de las formas la intervención de los procesos cognitivos es relevante.

Ahora bien, perceptivamente, la figura puede aparecer gracias al contorno, pero también gracias a un contraste de textura o de color, los que a su vez crearán un contorno. Así, puede decirse que las texturas crean figuras cuando definen una luminosidad y una granularidad que constituyen un factor de discriminación instantáneo, permitiendo distinguir las figuras (Groupe  $\mu$ , 1992).

El Groupe  $\mu$  señala que todas estas funciones perceptivas alcanzan una dimensión semiótica cuando introducimos la noción de objeto. El objeto percibido es una construcción, un conjunto de informaciones seleccionadas y estructuradas en función de la experiencia anterior, de las necesidades, de las intenciones del organismo implicado activamente en una situación. Son objetos, dotados de significado, los que finalmente aparecen luego de la discriminación figura/fondo (Groupe  $\mu$ , 1992).

Lo importante, según estos autores es que la noción de objeto es inseparable de la de signo. Así:

---

figuras individualizadas, lo cual sucedería en otra dispersión. Una segunda ley es la identidad de los estímulos: los estímulos parecidos entre ellos son preferencialmente seleccionados como constitutivos de la figura. La retórica visual puede sacar gran partido de esas leyes. (Groupe  $\mu$ , 1992).

<sup>13</sup> También son llamados detectores de manchas. Se trata de células nerviosas que se ponen en funcionamiento únicamente si el campo receptivo al que están enganchadas contienen ciertas formas. Existen así, *extractores de contrastes* que permiten la elaboración del límite, o *extractores de dirección* que no entran en funciones más que si el estímulo presenta una orientación determinada (por ejemplo, la vertical o la horizontal). Se conocen también campos concéntricos con centro excitador y alrededor inhibitorio (según el mecanismo de inhibición cruzado expuesto más arriba) detectores de puntos y de líneas (delgadas, gruesas, orientadas de tal o cual manera, etc.) detectores de hendiduras y detectores de bordes. Estos extractores de motivos se jerarquizan en tres niveles (simple, complejo, hipercomplejo) dando lugar finalmente al dispositivo de escrutinio local que da su estatuto a las figuras y a las formas (Groupe  $\mu$ , 1992).

*"en cualquiera de los dos casos, es un ser que percibe y actúa quien impone su orden a la materia no organizada, transformándola así, mediante la imposición de la forma-en sentido hjelmsleviano- en sustancia. Esta forma, al ser adquirida, elaborada y transmitida por el aprendizaje, es eminentemente social, es decir, cultural. Es un saber –una estructura cognitiva y no solo perceptiva la que nos garantiza la unidad de la hoja plegada en dos, de la misma manera que nos garantiza la diferencia de la vitrina y del espectáculo que se transparenta a través de ella. En síntesis se ve que la percepción es semiotizante y que la noción de objeto no es objetiva. Es, como mucho, un compromiso de lectura con el mundo natural" ((Groupe µ, 1992:70).*

#### **1.4.2.2 Puesta en escena: Estructura narrativa**

Uno de los principales elementos a través de los cuales se organizan los contenidos de la imagen en los medios de comunicación de masas son los aspectos narrativos. Un dibujo humorístico es narrativo desde el momento en que el dibujante ha escogido cierto punto de vista para recrear una determinada situación o puesta en escena. Al mismo tiempo, el dibujo narra acciones desempeñadas por personajes o sufridas por ellos, exhibe espacios donde suceden los acontecimientos, a la vez que muestra el tiempo en el que se desarrolla lo narrado. Finalmente, el dibujo es narrado a alguien, es decir, a un lector, por ello es que el dibujo es trazado de acuerdo a una determinada intencionalidad, en vistas de la cual se consideran las actividades perceptivas y de comprensión del receptor que son más relevantes para el ejercicio de interpretación. Según esto, la imagen humorística tiene un narrador, un texto que viene narrado y alguien que recibe esa narración (Vilches,1985).

##### **1.4.2.2.1 Actantes en la imagen**

En la narración y, desde una óptica estrictamente semiótica, la definición del personaje como sujeto manifiesto del tema, es pese a su potencia icónica, insuficiente. Dado que en una imagen, junto con el personaje humano pueden aparecer con frecuencia otros personajes no humanos que tienen tanta importancia como éstos en la narración y que incluso podrían llegar a protagonizarla, desde la semiótica se ha planteado la necesidad de acudir a un

concepto más amplio que ampare a estas dos categorías. En consideración con esto, Greimás propuso el término que *actante* el cual incluye a personas, animales y cosas, y en general, se refiere a elementos que, por diversos motivos, toman parte del proceso narrativo, siendo partícipes de acciones o sufriendo sus consecuencias (Greimás, 1982).

Si aplicamos el concepto de actante, y de acuerdo a la escala de valores visuales de Almasy, referida por Vilches (1985) se pueden distinguir los siguientes tipos de actantes en un texto visual: a) *Actantes vivientes*: personas, animales, seres vivientes (flores, insectos); b) *Actantes no vivientes*: objetos móviles y estáticos. Los actantes móviles son elementos naturales o artificiales que se desplazan en el espacio, tales como los atmosféricos o los medios de transporte; los actantes fijos son elementos visuales estáticos, por ejemplo, elementos de la naturaleza que no se desplazan o elementos artificiales (edificios, estatuas).

Vilches ha criticado esta jerarquía señalando que no parece evidente y su generalización merece dudas pues los elementos visuales fundamentales del entorno físico tales como el espacio, la forma, la luz, no pueden determinarse de forma jerárquica (Vilches, 1985). Este autor señala que en el campo de la imagen no pueden establecerse jerarquías formales de elementos fijos porque la imagen es un conjunto de signos inestables, que forman parte de este todo coherente que es el texto y que precisa de la cooperación textual del lector y de un contexto preciso que establezca su contenido. La imagen, en general, no expresa significados fijos y estables, sus significados pertenecen a vastos campos semánticos que obedecen a interpretaciones históricas y culturales las cuales además de la percepción, dependen del contexto espacio temporal de la cultura.

Así, de acuerdo a Vilches, la función primordial de los actantes en la imagen es mostrar que existen unas estructuras perceptivas, narrativas, informativas pero que éstas están sujetas al juego de lectura. Y sólo por medio de la competencia narrativa del lector se ponen en relación los actores en un espacio y en un tiempo concretos a través de los diversos modos del aparecer de éstos en las situaciones comunicativas (Vilches, 1985).

Ahora bien, las funciones de los actantes podrían ser estudiadas a través de la jerarquía de funcionamiento de reglas de topicalización espacio temporal:

- a) la primera regla es la existencia de una jerarquía de actantes
- b) la segunda regla consiste en la determinación del actante dominante
- c) la tercera regla consiste en que a igualdad de valores tonales y de volúmenes serán los actantes vivientes los que prevalecerán en la percepción del lector. (Vilches , 1984, 1985)

#### 1.4.2.3 Deixis en la imagen

El término deixis<sup>14</sup> se emplea en lingüística para aludir a la función desempeñada por los pronombres personales y demostrativos, el tiempo gramatical y otra serie de rasgos gramaticales y léxicos que relacionan los enunciados con las coordenadas espacio - temporales de la enunciación. Así, la deixis, alude a la localización e identificación de personas, objetos, eventos, procesos y actividades de las que se habla en relación con el espacio temporal creado y sostenido por la enunciación y por la típica participación en ella de un hablante y al menos un destinatario (Lyons, 1972). De acuerdo a lo anterior, todas las referencias a esta estructura espacio-temporal forman la *deixis*, y los elementos lingüísticos que contribuyen a situar el enunciado son *deícticos*.

Ahora bien, como ha destacado Esteban Palací, la deixis no se refiere solamente a la lengua natural, el lenguaje escrito o verbal. La deixis puede ser estudiada también en el campo de la imagen, de modo que, por ejemplo, en un dibujo humorístico o en una foto de prensa se puede establecer paralelamente un estudio de la deixis icónica y verbal. La primera se realizaría principalmente a través del gesto y elementos que tienen que ver con la espacialidad de la imagen, mientras que la segunda se concretaría a través de los deícticos del lenguaje (Palací, 2004). Veamos esto con más detenimiento.

De acuerdo a Juan Manuel Cuartas la deixis surge además del concepto de referencia gestual, es decir, de la identificación de la referencia propia de los

---

<sup>14</sup> *Deixis* procede de una palabra griega que significa señalar o indicar.

enunciados con algún tipo de explicación corporal explícita, en ocasiones sutil y compleja, a través de las cuales el hablante se involucra y señala (Cuartas, 2003). Esta vinculación de la deixis con lo gestual la retoma Esteban Palací para explicar como tiene lugar la deixis en la imagen. En palabras de este autor:

*"La deixis en la imagen debe tomar su fundamento de otro sistema semiótico que no es sólo el de la representación icónica. Resulta fácil ver que ese otro sistema semiótico es el de la comunicación gestual. La posibilidad del cruce de sistemas se da por lo compartido: su carácter visual, y por lo que la gestualidad aporta a la imagen, un sistema visual basado en la copresencia de los interlocutores. Que este cruce no se realice sin artificio no implica dificultad, la representación es el territorio propio del artificio"* (Palací, 2004:136).

En efecto, la gestualidad, que involucra el movimiento y posición del cuerpo y las expresiones del rostro, permite conocer intenciones y objetivos comunicativos, revelan información importante sobre el personaje y el ambiente que le rodea. Así, en la imagen, las acciones de un personaje se describen a través de sus gestos. Gubern, refiriéndose al cómic, señala que los gestos constituyen un potente vehículo de expresividad, una verdadera cantera de datos acerca del ánimo, características psicológicas e intelectuales y las acciones de los personajes, por eso es que los cómics han elaborado copiosos repertorios gestuales estereotipados para dotar de dinamismo a los personajes<sup>15</sup> (Gubern y Gasca, 1988:126).

Además del sistema gestual, que permite más que nada localizar e identificar a los personajes y sus acciones dentro del enunciado, en la deixis icónica intervienen otros elementos que permiten ubicar el espacio y tiempo en que se sitúa el enunciado visual. Así, todas las articulaciones espaciales como la escala de planos, el campo y fuera de campo, son deixis de tipo icónico, en las que los planos corresponden a los deícticos que designan lo que se localiza cerca o lejos, y el campo y fuera de campo designa presencias o ausencias.

---

<sup>15</sup> En *El discurso del cómic*, Madrid, Cátedra, 1988, estos autores compilan las convenciones relativas a estereotipos, gestuario, situaciones arquetípicas, encuadres, perspectivas ópticas, ideogramas, entre otras que consideran centrales para la iconografía del cómic y que se consideran aplicables también a las convenciones usadas en el humor gráfico (Gubern y Gasca, 1988:126-135).

Así, por ejemplo, los planos, los modos de acercarse al objeto, hacen referencia al discurso de la imagen, de tal suerte que por ejemplo, el *Aquí*, plano cercano, puede aparecer como una lectura minuciosa del objeto, siempre dispuesta a captar los pequeños mundos, como un estudio interior o psicológico del objeto.

El *Allá*, plano lejano, puede ser estudiado como una tendencia hacia la separación entre el enunciador y el objeto representado, como distanciamiento y búsqueda de la objetividad imposible, como lucha contra la fragmentación, como tendencia para crear un "efecto realidad".

La retórica podrá valerse, asimismo de esta deixis de referencia creada por el polo *cercano-lejano*, a través, de la figura retórica del énfasis, que consiste en destacar un objeto en relación con otro. Así, un objeto puede parecer más importante porque está delante, en relación con otro que está detrás.

Si consideramos enunciados verbo - icónicos, en los que podemos incluir fotografía, dibujo humorístico, cómic, entre otros, la deixis verbal estaría dada por aquellos enunciados escritos que indican tiempos, espacios y acciones. De este modo, en el texto escrito, los demostrativos, los adverbios de lugar y de tiempo, los pronombres personales, sobre todo el más usado: *él*, los artículos sobre todo el *lo* y el *la*, que tienen implicaciones referenciales en el interior del enunciado, son deícticos.

En suma, ya que en este tipo de enunciados la imagen y lo escrito conforman un solo discurso, dice Vilches (1984) que se pueden llamar deícticos a los elementos lingüísticos y no lingüísticos que en un texto escrito icónico hacen referencia a: 1) La situación o el contexto productivo en que se ha originado la información icónica visual, 2) Al momento en que el discurso informativo realiza su performance (tiempos y aspectos del verbo, y tiempos y aspectos de la narración) y 3) al emisor informativo (hacer saber, hacer ver, hacer creer, modalizaciones características de la comunicación de masas).

Tanto la deixis icónica como la verbal contribuyen a lograr una adecuación entre lo que se muestra y lo que se dice, correspondencia que debe ser corroborada por la competencia del espectador, a quien le toca realizar una lectura deíctica de la imagen, ya que como expresa Palací: "*Siempre es posible una lectura no*

deíctica de toda imagen, pero en muchos casos esa lectura no deíctica violentaría las reglas de la cooperación textual" (Palací, 2004: 137).

#### 1.4.2.4. Coherencia de la estructura textual

Se ha dicho que la coherencia es un principio de identificación semántica del texto gracias a la cual éste se concibe como una globalidad, es decir, como una unidad organizada de significación que puede ser actualizada por un lector o destinatario. Estudiar la coherencia de la estructura textual remite además de las isotopías, a otras nociones que contribuyen a hacer del texto visual una unidad que se organiza según ciertas claves de lectura. Estas son: Inferencias, Presuposiciones, Tópicos y temas, Marco y foco, Contexto, las cuales se encuentran relacionadas y le corresponde al lector de la imagen operarlas.

En la interpretación del texto visual las **inferencias** icónicas, tales como escrutar la superficie de la imagen, relacionar colores, objetos y formatos, aceptar la ilusión de la perspectiva y profundidad, reconocer gestos y movimientos, son operaciones que corresponden a procesos complejos. Así, en las inferencias hay que tener en cuenta que si bien la percepción es simultánea, la imagen no muestra todo de una vez, lo que obliga al lector a adecuar procesos perceptivos con los procesos lógicos de reconocimiento e identificación de objetos, personajes y situaciones (Vilches, 1985:76).

Toda imagen se halla en un **contexto** y el lector recurre a él a través de las **presuposiciones**, las cuales delimitan los criterios de reglas a aplicar. 1) El primer criterio es *referencial*: el lector tiene un modelo ideal de los objetos, personas o hechos representados que confronta con la representación icónica del texto visual propuesto 2) el segundo criterio es el *intertextual*. El lector no tiene conocimiento del tipo de proposición que se le sugiere a través de la imagen y debe buscar una clave interpretativa. Esta clave es el género, definido por la pregunta: ¿qué representa esta imagen?, entonces el lector recurre al conocimiento que compete, por ejemplo, la imagen dibujada. Esas reglas muchas veces dependen del contexto y en el caso del dibujo de humor puede ser designado por un título un fragmento de diálogo, u otra proposición extra dibujo.

Las reglas del texto visual corresponden, semánticamente a las convenciones según las cuales el lector del texto visual acepta los hábitos de representación analógico. En el caso del dibujo de humor, existe por ejemplo, un amplio repertorio de convenciones semióticas, las cuales, como bien explica Gubern, remiten tanto a la representación icónica, como a las técnicas narrativas de la imagen. Dentro de estas convenciones se pueden reseñar brevemente alguna de las más importantes como: estereotipos de personajes y situaciones, gestuario, símbolos cinéticos, onomatopeyas, etc. (Gubern, 1987).

La identificación verbal de los objetos corresponde a una competencia enciclopédica lingüística que se apoya, a su vez, en la competencia perceptiva. Ambas son culturales, por lo que el lector, a falta de reglas más precisas para decodificar el sentido de una imagen recurre a inferencias y abducciones, basadas en hipótesis que pueden ser estudiadas como presuposiciones.

Asimismo las nociones de **tema y tópico**, están presentes en la construcción de significado de la imagen. Un tópico estabiliza el tema de la representación. Y en ese sentido se relaciona con la isotopía. El tópico es una hipótesis del lector, quien formula una pregunta al texto, la respuesta a la pregunta se traduce en una fórmula temática de discurso, el cual contextualiza a todo texto visual a través de un nombre, un título, una leyenda. A partir del tópico el lector procede a verificar la coherencia interpretativa, que no es otra que la actividad de buscar y encontrar isotopías pertinentes. El tópico contextualiza el tipo de coherencia y de significado del texto: las isotopías son un conjunto de categorías semánticas redundantes que hacen posible la lectura del texto visual, pero la pregunta guía que anima la lectura es el tópico. Gracias al tópico, el lector formula una hipótesis sobre qué tipo de texto visual tiene ante sí, mientras que la isotopía permite la verificación y posterior desambiguación del texto. (Vilches, 1984, 1985)

Por otra parte **marco y foco**, es una dupla que define la acción de mostrar que encierra toda imagen y la acción de ver, exigencia de interpretación. Así, el marco tiene que ver con el lugar espacial del texto, el lugar donde personajes, acciones, espacios y tiempos suceden, en otras palabras es el lugar de la representación, de la puesta en escena. La lectura del marco de representación es un espacio amplio, el espacio del mostrar, panorama de una superficie que ha

de ser trabajada por la profundidad del ojo. El enfoque se relaciona con el ver, es decir con el trabajo de un lector o enunciatario que delega a un sujeto cognoscitivo (observador) su propio rol y lo instala en el discurso, de esta manera, el discurso visual es enfocado a partir del punto de vista del observador. (Vilches, 1984, 1985).

### **1.4.3 Pragmática del texto visual**

La pragmática se ocupa de la relación entre la estructura textual y los elementos de la situación comunicativa sistemáticamente ligados a ella (Van Dijk, 1989).

La dimensión pragmática reconstruye una serie de rasgos de una situación comunicativa, los cuales son parte integrante de las condiciones que hacen que los enunciados tengan ciertas consecuencias más allá del texto mismo. La pragmática tiene entonces en cuenta el contexto de producción del enunciado así como la intención del hablante y el efecto que produce.

Estudiar el texto visual en su nivel pragmático implica realizar un tipo de indagación semiótica en la que entra en juego la consideración de las relaciones de comunicación que se dan entre el texto visual y los sujetos o lectores que lo interpretan. Y, más allá, de estas relaciones de comunicación, el nivel pragmático llama a reparar en las intenciones del sujeto productor del texto visual y en las consecuencias (emotivas, ideológicas, pasionales...) que la imagen pretende provocar en sus intérpretes.

En palabras de Lizarazo:

*"La pragmática icónica habrá de atender con especial interés la lucha de sentidos que encarnan las imágenes y los proyectos que las tensan porque el asunto no se agota solamente en el paralelismo de significaciones que puede hacer estallar un mismo icono como si se tratara de hermenéuticas atómicas, sino que advierte el cataclismo que origina, el choque de visiones y la operación política del sentido en que unas imágenes se imponen neutralizando otras. No podemos ignorar lo evidente: las imágenes se relacionan entre sí, y los mundos culturales conectan sus figuraciones. Conflictos decisivos por la articulación de nuestra experiencia cultural del mundo, que marcan la tesitura del poder de las imágenes y la forma social de las imágenes del poder" (Lizarazo, 2004: 222).*

#### 1.4.3.1 Actos de habla en la imagen

Desde la lingüística pragmática, Austin constató que los enunciados lingüísticos no solo describen hechos empíricamente verificables o falseables. En contra de esta idea, Austin propone la división de los enunciados en dos tipos:

- a) Los enunciados constatativos o descriptivos, los cuales desempeñan una función constativa o descriptiva, y
- b) Los enunciados realizativos o performativos, por los que en y por el lenguaje se lleva a cabo un determinado tipo de acción.

Con esta primera aclaración, Austin introduce su teoría de los actos de habla, según la cual, hablar implica hacer o realizar una acción. "Decir es hacer". En el hablar, Austin ve siempre un actuar (Austin, 1972).

Pero la distinción entre constativo y performativo fue superada por el mismo Austin, abriendo así el camino a la teoría de Searle de los *Actos de habla*. El acto lingüístico de decir es susceptible, según Austin, de ser analizado y descompuesto en tres actos o aspectos distintos:

- a) El acto locutivo: el simple acto de decir algo, afirmando o negando.
- b) El acto ilocutivo: su diferencia está determinada por el modo en que se usa la locución: hacer una pregunta (preguntar), dar una orden (ordenar), hacer una advertencia (advertir), etc. En otras palabras, el acto locutorio o locución tiene una determinada fuerza ilocutoria.
- c) El acto perlocutivo: está constituido por las consecuencias o resultados que puedan derivarse del acto de decir algo: sentimientos, estados, acciones, etc.

Lo fundamental de la teoría pragmática del significado está en que no son los enunciados los que refieren, sino los hablantes los que hacen referencia; tampoco son los enunciados los que tienen un sentido o significan, sino que son los locutores los que quieren decir esto o aquello. Lo paradigmático del acto ilocutivo está en la fuerza que tiene y, en virtud de la cual, el hablante hace al hablar (Austin, 1972).

Ahora bien ¿puede hablarse de *actos de habla* en la imagen?, de acuerdo con Gauthier, en principio, la imagen, en tanto enunciado, puede ser considerada en los términos propuestos por Austin como un "enunciado descriptivo", que describe hechos o estados de cosas. Más allá, dice Gauthier, parece ser que no se puede

considerar a las imágenes como enunciados performativos, utilizados para hacer algo, no al menos en el sentido exacto de lo propuesto por Austin. Sin embargo, hay imágenes de la comunicación masiva, especialmente las publicitarias y las periodísticas como la fotografía de prensa y el humor político, tema que nos ocupa, que bien pueden ser consideradas como enunciados performativos en tanto tienen un fin persuasivo, buscando efectos en el lector que pueden ir desde la adhesión a ciertos valores, ideas, acciones, al rechazo de otros. Dado que estos efectos no siempre se pueden controlar, se dirá con Gauthier que las imágenes señaladas pueden llegar a ser *"enunciados performativos de acción ampliamente diferida y con rendimiento incierto"* (Gauthier, 1987:234)

#### **1.4.3.2 Competencias del lector**

La lectura de la imagen y las posibilidades pragmáticas que de este ejercicio se desprenden, están ligadas a las características del contrato de lectura establecido entre enunciador y enunciatario. El pleno cumplimiento de este contrato exige que el enunciatario o lector posea las competencias reales (por formación, cultura, experiencia histórica) para aceptar la oferta visual en los términos que el enunciador propone, compartiendo así un universo de referencias culturales que hacen viable la lectura.

Como dice Lizarazo:

*"para ver una imagen se requiere una intelección y una sensibilidad especial: aquella de quien acepta las características específicas del texto, como condiciones para hacer contacto con él. Es decir, el vínculo con la imagen implica una adecuación semiótica del vidente. Pero esta adecuación implica la necesidad de suspender la continuidad ordinaria y entrar en las claves semióticas y, a la vez, recuperar localizaciones y experiencias ordinarias en dos sentidos: en tanto las reglas semióticas se aprenden en ese mundo histórico ordinario, y en tanto la relación axiológica con las imágenes es la restitución de las posiciones ideológicas, políticas, éticas, estéticas del individuo"* (2004: 223).

En ese sentido, el lector de una imagen desarrolla una serie de actos que le permiten adecuarse a lo que está viendo y comprender así el significado de la

imagen. Esta secuencia de actos corresponde a las competencias del lector en función de la comprensión del texto visual. Dentro de estas competencias para el caso de la imagen se pueden enlistar las reseñadas por Vilches (1985):

a) *Competencia iconográfica*, Basándose en la redundancia de ciertas formas visuales que tienen un contenido propio, el lector interpreta formas iconográficas fácilmente detectables en la imagen figurativa: personas, objetos, ambientes etc.

b) *Competencia narrativa*, Basándose en experiencias narrativas visuales el lector establece secuencias narrativas entre las diversas figuras y objetos de la imagen.

c) *Competencia enciclopédica e histórica*, Basándose en su memoria cultural, el lector identifica la información que recibe y la ordena de acuerdo a sus conocimientos previos.

D) *Competencia lingüístico-comunicativa*, Basándose en su competencia lingüística, el lector atribuye una proposición a la imagen.

e) *Competencia modal*: Basándose en su competencia espacio-temporal, el lector interpreta la imagen, por ejemplo el dibujo de humor, como representación que se localiza en el espacio de la publicación. Basándose en su competencia temporal interpreta la imagen diferenciadamente como un tiempo de producción y un tiempo de publicación.

Todas las competencias actualizadas por el lector pueden a su vez confrontarse con su propia emotividad e ideología. El lector pasa así del plano de una estrategia textual y de discurso simbólico de la información, al plano pasional y de los afectos, al rechazo ideológico o a la adhesión emotiva.

#### **1.4.3.3 Función retórica: figuras**

La retórica puede ser considerada como un metalenguaje que, aplicado al lenguaje objeto del discurso, aparece ligada desde un primer momento a la idea de palabra simulada, identificándose con el arte de persuadir. De acuerdo con estas ideas, la retórica pone en juego dos niveles de lenguaje (propio y figurado), siendo las figuras retóricas modos operacionales que permiten pasar de un nivel a otro.

Las figuras no tienen carácter ornamental sino argumentativo, están al servicio del objetivo persuasivo del texto para producir ciertos efectos en el receptor. Las operaciones retóricas se llevan a cabo tanto en la expresión como en el contenido, estando ambas a su vez relacionadas con el aspecto referencial de la información.

El Groupe  $\mu$  asentó que las operaciones retóricas pueden ser de cuatro tipos:

- a) supresión, que tienen que ver con operaciones en las cuales se omite algún elemento de la imagen.
- b) adjunción, que tienen que ver con operaciones en las cuales se añaden o incrustan nuevos elementos a la imagen.
- c) sustitución, que tienen que ver con operaciones en las cuales se altera la imagen, en base a una operación de supresión y de adjunción, en tanto, se excluye un elemento de la imagen y se reemplaza por otro.
- d) conmutación, que tienen que ver con operaciones en las cuales se altera o invierte el orden espacial-temporal o narrativo de la imagen.

En todas estas operaciones retóricas la competencia enciclopédica del lector le indica que en estas imágenes existe una desviación en relación al modelo ideal de los objetos o personas que conserva en su memoria como referentes reales, permitiéndole pasar de la mera información a un juego comunicativo basado en transformaciones del lenguaje icónico (Groupe  $\mu$ , 1992)<sup>16</sup>

#### 1.4.4.4 Tipologías discursivas o de género

Los textos se definen ante todo por su finalidad pragmática y esta finalidad es la que permite el establecimiento de una tipología y el reconocimiento de los tipos

---

<sup>16</sup> De esta manera, se puede realizar una clasificación de las principales figuras retóricas en los niveles de la expresión y el contenido de la imagen, así como también aquellas que se relacionan con los aspectos referenciales de la imagen, que viene a constituir aquí la materia del contenido.

**Nivel de la expresión:** *Supresión:* elipsis; *Adjunción:* paréntesis, secuencialidad, enumeración, índices, reproducción, simetría, serialidad; *Sustitución:* formas y reflejos como forma de metonimia, trompe l'oeil, quiasmo; *Conmutación:* inversión

**Nivel del contenido:** *Supresión:* sinécdoque, comparación, metáfora; *Adjunción:* redundancia o repetición; *Sustitución:* metáfora, metonimia; *Conmutación:* no hay.

**Referente o materia del contenido:** *Supresión:* Litote, reticencia, ausencia, suspensión; *Adjunción:* plagio, repetición, antítesis, énfasis; *Sustitución:* eufemismo, alegoría, parábola, fábula, ironía, paradoja, parodia; *Conmutación:* inversión espacial, temporal, narrativa, (Groupe  $\mu$ , 1992)

de textos. Ahora bien, si los discursos consiguen alcanzar su finalidad es porque han sido dotados de ciertas características, es decir, porque están constituidos de tal modo que guardan un tipo concreto de relaciones con respecto al enunciador y al enunciatario, al discurso mismo y al contexto. Los tipos de textos son, por tanto, tipos de funciones en la sociedad, es decir, modos de interacción. Desde este punto de vista, los tipos de textos tienen una función pragmática, la cual justifica en gran manera la múltiple y heterogénea existencia de textos o discursos: cartas, ensayo, notificación, orden, disposición, opinión, soneto, amenaza, sentencia, y un largo etcétera. Lo mismo para el caso de los textos visuales: la fotografía y todas sus variantes (fotografía artística, fotografía periodística) la pintura, el dibujo. El género, tal como dice Rastier, es un programa prescriptivo que norma y guía tanto la producción de un texto como su interpretación. Este programa está vinculado más que a la lengua, a las prácticas sociales a las que van asociadas los textos (Rastier, 1997). De acuerdo a esto, en el caso que nos ocupa, hay que indagar sobre las características de género que el humor gráfico posee en la prensa escrita y cómo éstas van asociadas a determinadas prácticas sociales que regulan la interpretación de este tipo de textos. Esto se verá en el capítulo siguiente.

**2. EN LOS TERRITORIOS DEL HUMOR.  
DELIMITACIONES TEÓRICO CONCEPTUALES PARA EL  
ESTUDIO DEL HUMOR GRÁFICO.**

## **2.1 Contornos del humor**

El vasto territorio de lo cómico alberga una heterogénea gama de manifestaciones y géneros cuyos contornos no aparecen siempre claros ante la mirada del lector. Lo cómico, como concepto ambiguo y *paraguas*, en el decir de Umberto Eco, suele identificarse con todo aquello que provoca hilaridad y el estallido de la risa, pero los matices que diferencian sus registros y definen sus categorías permanecen casi siempre en la opacidad, lo que hace que se establezca una estricta relación de sinonimia entre las diversas expresiones de lo cómico.

Dentro de lo cómico, como generalidad, el humor posee rasgos diferenciales que marcan sus propias especificidades, estipulan sus fronteras y precisan sus finalidades, son estas distinciones las que hay que hacer visibles para acercarnos a una conceptualización satisfactoria del fenómeno humorístico.

### **2.1.1 La risa amarga: desde Shakespeare a Pirandello**

Los numerosos autores que se han ocupado del tema como asunto de reflexión teórica coinciden en destacar como rasgo distintivo de lo humorístico el particular ensamble que este fenómeno logra entre el dolor o lo trágico y lo alegre e ingenioso. Desde Shakespeare y su fórmula: *"el humor es una broma dicha con aire de tristeza"*, esta idea siguió estando presente en expresiones como las siguientes, compiladas por Adolfo Sánchez Vázquez: *"El humor es la sutileza de un profundo sentimiento"* (Dostoievsky), *"El humor es la seriedad oculta dentro de la broma"* (Shopenhauer), *"Debajo del humorismo siempre hay un gran dolor"* (Mark Twain), (Sánchez Vázquez, 1992:226).

En esa misma tesitura, se desarrolla gran parte de la obra del novelista y esteta alemán Jean Paul Richter, quien en el siglo XIX señalaba que

*"el humor en oposición con la burla antigua, inspira sobre todo seriedad, marcha sobre un brodequín, pero poco elevado, y lleva a menudo la máscara trágica... Produce esa rosa en la que vienen a mezclarse un dolor y una grandiosidad"* (Richter, 1954:65).

Esta idea de la "risa amarga" también es señalada a principios del siglo XX por Baldensperger, cuando explica al humor como "el beso que se dan la alegría y el dolor" (1907), y por Luigi Pirandello, para quien el humor es el "sentimiento de lo contrario, una especie de perplejidad entre el llanto y la risa" (1961: 93), en tanto desnuda la contradicción que surge entre la vida real y el ideal humano, poniendo en evidencia aquello que aleja nuestras aspiraciones de nuestras debilidades y miserias. Pirandello explica al humor en relación con lo cómico, señalando que:

*"mientras el cómico solamente ríe, el humorista a través de lo ridículo de su descubrimiento, verá el lado serio y doloroso, desmontará esta construcción, pero no para reírse de ella solamente, y, en lugar de irritarse, tal vez riéndose, la compadecerá"* (Pirandello, 1961:98).

### **2.1.2 Diferenciando registros: el planteamiento de Freud**

Sin lugar a dudas, es Sigmund Freud en los estudios *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905) y *El humor* (1927) quien logra exponer el planteamiento más esclarecedor sobre este fenómeno, señalándolo como una formación del inconsciente que exhibe el dolor de un sujeto que sufre, de tal manera que la salida humorística sirve de desplazamiento catártico para ese Yo herido que se defiende así de la emoción lacerante, obteniendo placer en ello. Freud además expone un punto de vista sistematizado y una conceptualización analítica que explica las diferencias que existen entre tres registros que aparecen comúnmente como equivalentes: el de lo cómico, el del chiste y el del humor. Al precisar las especificidades de cada una de estas categorías, Freud muestra cuál es el lugar que le corresponde al humor dentro de los marcos de lo cómico.

#### **2.1.2.1 Lo cómico**

Al encarar las particularidades de lo cómico, dirá Freud que este fenómeno surge cuando se nos revela súbitamente una oposición de sentidos divergentes que quiebra lo previsible en un acontecer que puede incluir o no una acción consciente del sujeto. La clásica cáscara de plátano que provoca una caída poco digna en el elegante hombre que la pisa, es un excelente ejemplo de esta

definición. De esta manera, lo cómico aparece como un *hallazgo* involuntario que hacemos en las personas y en las situaciones, es por esto que dicho fenómeno "no precisa sino de dos personas: una que lo descubre y otra en la que es descubierto. La participación de una tercera persona a la que lo cómico es comunicado intensifica el proceso cómico pero no agrega nada nuevo a él" (Freud, 1964: 181).

El placer del hallazgo cómico radica, por una parte, en la condensación que posibilita el ensamble entre esos dos contrarios, lo que implica un satisfactorio ahorro de pensamiento; y por otra, en el poder que obtenemos sobre la persona en la que descubrimos la comicidad, conquista que sacia las pulsiones hostiles y agresivas del sujeto a través del despliegue de un sentimiento de la superioridad del Yo. Así, lo cómico se sitúa en el plano especular de la relación narcisista del Yo con la imagen del otro, su semejante, la risa surge de la destitución, del descalabro de esa imagen ajena que soy yo mismo, de allí que lo cómico tenga sus técnicas: la pantomima, la imitación, el disfraz, la parodia, entre otros, son juegos de la forma y de la imagen que abren el acceso a la consecución del placer cómico.

#### **2.1.2.2 El chiste**

El chiste es una actividad que el sujeto desarrolla sirviéndose de diversas técnicas de desviación del pensamiento lógico habitual<sup>17</sup> para la elaboración de una expresión que pretende provocar la risa en un tercero, aliado cuya presencia es imprescindible, pues para su consecución y disfrute, el chiste requiere comunicar su resultado. La narración de un chiste involucra siempre a un receptor en tanto "invitación" a la agresión común -compartida- y a la regresión común, para lo que se debe "*ser de la parroquia*" del sujeto-emisor del chiste (Bergson, 1985).

A través del chiste la pulsión agresiva se abre paso a los obstáculos que imposibilitan su manifestación y el hacer partícipe de ello a un tercero al que se instiga a reír, logra atenuar la responsabilidad original de la agresión, pues ésta ya

---

<sup>17</sup> Freud expone una amplia variedad de técnicas para conseguir el efecto chistoso, entre las que destacan en su análisis están: 1) La condensación, 2) El empleo de un mismo material y 3) Doble sentido. Cada una de estas técnicas contiene varios subgrupos que atienden a las diversas formaciones chistosas encontradas. Sigmund Freud, En el chiste y su relación con lo inconsciente, Alianza, Madrid, 1964.

ha sido transformada en cosa de dos. Compartir la carga agresiva trae consigo una liberación de la coerción psíquica y un alivio a los sentimientos reprimidos del que enuncia el chiste, de ahí que *"el chiste coadyuva a la lucha contra la represión"* (Freud, 1964:136).

El efecto placentero del chiste sobreviene entonces del ahorro de gasto de cohibición en tanto la pulsión contenida traspasa la censura, logrando imponerse y manifestarse por completo, el placer se corona con las risas de un tercero al que se ha incitado exitosamente a compartir la superación de nuestras inhibiciones.

### **2.1.2.3 El humor**

El humor, según Freud, es un registro por medio del cual *"el sujeto busca conseguir placer a pesar de los obstáculos dolorosos que a ello se oponen"* (Freud, 1964:234). El autor humorístico expresa un sentimiento negativo que le ha sido provocado desde el mundo exterior: sufrimiento, humillación, disgusto, agravio, etc. El hecho de tematizar la emoción lacerante en el acto de humor hace que ésta devenga en fuente de placer, sustrayéndose así sus efectos dolorosos. Este ahorro emotivo que propicia el humor se plasma en aquel relato reseñado por Freud en el que el condenado, camino al cadalso, pide imperiosamente una bufanda para no coger un resfriado, prudente medida en otra situación, pero totalmente fuera de lugar en su circunstancia. En esta historia reímos pese a que la situación debería causar angustioso dolor al reo y compasión en nosotros; el sentimiento compasivo, sin embargo, se inhibe cuando comprendemos que al propio interesado no le apura tanto su próxima muerte *"y a consecuencia de esta comprensión el gasto que estábamos dispuestos a dedicar a la compasión se revela de pronto como inútil y es descargado en risa"* (Freud, 1964:237).

El humor somete una amplia gama de emociones negativas a la generación de placer, de ahí que hasta las situaciones que pueden parecer crueles, horribles y repugnantes encuentren una salida risible en las diversas formas de lo humorístico. Asimismo, Freud destaca que el desplazamiento humorístico es *"un proceso de defensa cuya misión es evitar el nacimiento de displacer producido*

por fuentes internas" (Freud, 1964: 240), de esta manera, la emoción que militaba hasta entonces en lo imposible de decir se abre paso y esta liberación ampara al sujeto de la represión y sus síntomas: inhibición, neurosis y angustia.

La concepción del humor inscrita por Freud interesa aquí pues pone de manifiesto a un autor humorístico comprometido con su enunciado, que no es sino una expresión derivada de una emoción negativa de cuyas consecuencias inherentes quiere sustraerse. El humor oficia así como el puente que permite el flujo de una verdad inconfesable que se expresará en los límites de un sinsentido que es sólo aparente, pues en él radica un sentido que es descubierto sorpresivamente, desnudo en su fugacidad. Cualquier afán de poner esa verdad en un discurso formal y lógico, la convertiría en un saber serio (y hasta triste), del cual el sujeto podría desentenderse en los parapetos de la negación o la racionalización. Por el contrario, a través del atajo del humor, el sujeto encuentra un modo gozoso de encarar y liberar esa verdad, sin tener que atenuarla.

Es entonces esta tensión entre lo doloroso y lo gozoso, entre la risa y el llanto, que tan magistralmente define Freud, la que nos remite, desde un punto de vista renovado, a la vinculación entre tragedia y humor que ya había sido advertida por los autores citados al principio.

### **2.1.3 El humor como crítica de la regla: Eco**

El vínculo entre tragedia y humor ha sido también explorado con pertinentes conclusiones por Umberto Eco, quien ofrece amplias puntualizaciones entre lo cómico y lo humorístico, destacando a esto último en relación con la tragedia. Eco viene a complementar aquí la visión freudiana pues considera al humor en su dimensión social y cultural, señalándolo como una forma de crítica social, explícita y razonada que opera desde el discurso.

En lo *Cómico y la regla* (en *La estrategia de la ilusión*, 1998) Eco expone que mientras lo cómico consiste en la transgresión lúdica, temporal e inofensiva de reglas inviolables, el humor consiste en una crítica explícita y razonada de estas reglas, algo que de cierta manera lo aproxima a la tragedia.

Para llegar a esta conclusión, Eco parte diciendo que lo cómico y lo trágico se basan siempre en la transgresión de una regla, la diferencia entre estos géneros rivales reside en el conocimiento de la regla violada. Así,

*"es típico de lo trágico, antes, durante y después de la representación de la violación de la regla, explicar y reiterar la naturaleza de la regla. En las tragedias griegas es el propio coro el que nos ofrece la representación de las disposiciones sociales (es decir, de los códigos) en cuya violación consiste lo trágico. La función del coro es precisamente explicarnos a cada paso cuál es la Ley: solo así se comprende la violación y sus fatales consecuencias" (Eco, 1998:281).*

En lo cómico, en cambio, la regla se da por descontada y no hay preocupación por reiterarla. Las disposiciones que lo cómico viola sin repetir las, son ante todo las comunes, *"es decir las reglas pragmáticas de la interacción simbólica, que el cuerpo social debe considerar como dadas"* (Eco, 1998:283). Un pastel arrojado a la cara de alguien hace reír pues se supone que los pasteles en una fiesta se comen y no se lanzan en el rostro de los invitados.

Por eso es que para gozar y reír con lo cómico, es preciso que las reglas del género estén ya presupuestas y que se consideren inviolables, es justamente porque las reglas son aceptadas, aunque sea inconcientemente, que su violación sin razón se vuelve cómica:

*"Lo cómico parece popular, liberador, subversivo porque concede licencia para violar la regla. Pero la concede precisamente a quien tiene interiorizada esa regla hasta el punto de considerarla inviolable. Lo cómico no tiene necesidad de reiterar la regla porque está seguro de que es conocida, aceptada e indiscutida y de que aún lo será más después de que la licencia cómica haya permitido -dentro de un espacio determinado y por máscara interpuesta -jugar a violarla." (Eco, 1998: 284).*

Para Eco lo cómico es un género ambiguo y *paraguas*, que abarca otro subgénero que juega de manera diferente con las reglas: el humor, situado en el intersticio de lo trágico.

*"Mientras que lo cómico es la percepción de lo opuesto, el humorismo es su sentimiento. Si es un ejemplo de lo cómico una vieja decadente que se acicala como jovencita, el humorismo obligaría a preguntarse por qué la vieja actúa así" (Eco, 1998: 284).*

El humor, expresa Eco, opera como lo trágico, con una diferencia: en lo trágico la regla reiterada forma parte del universo narrativo o, cuando es reiterada a nivel de estructuras discursivas (el coro de la tragedia clásica), aparece siempre enunciada por los personajes. En el humorismo, en cambio,

*"la descripción de la regla debería aparecer como una instancia de la enunciación, como la voz del autor que reflexiona sobre las disposiciones sociales en las que el personaje anunciado debería creer. El humorismo, por tanto excedería en distanciamiento metalingüístico...". Así, "el humorismo no sería como lo cómico, víctima de la regla que supone, si no que representaría su crítica conciente y explícita" (Eco, 1998: 285).*

De acuerdo a esta visión, mientras lo cómico opera más bien como un instrumento de control social, la realización del humor funciona siempre como una forma de crítica social. Dice Eco *En los marcos de la libertad cómica* (Eco, 1990) que el humor cuestiona un conjunto de marcos culturales:

*"El humor es si no metalingüístico, si metasemiótico: a través del lenguaje verbal o algún otro sistema de signos se pone en duda a otros códigos culturales. Si hay una posibilidad de transgresión está más bien en el humor que en lo cómico" (Eco, 1990:11).*

El humor, según el semiólogo italiano, nos permite percatarnos de cuál es el diseño de la estructura de nuestros propios límites:

*"(el humor) Nunca está fuera de los límites, sino, que mina los límites desde dentro. No busca una libertad imposible, pero es un verdadero movimiento de libertad. El humor no nos promete liberación: al contrario, nos advierte la imposibilidad global, recordándonos la presencia de una ley que ya no hay razón para obedecer. Al hacerlo mina la ley desde adentro. Nos hace sentir la molestia de vivir bajo una ley, 'cualquier' ley" (Eco, 1990:12).*

El humor, puesto en discurso por un enunciador que de esta manera critica y socava la obligatoriedad de las reglas sociales y culturales establecidas, puede manifestarse a través de un universo bastante diverso. Está presente en la pintura, la escultura, en la música, la poesía, en el lenguaje cotidiano, en la literatura, en el teatro, etc. A su vez, el humor puede localizarse en los discursos orales, escritos, gráficos, gestuales, cuando no en combinaciones (oral y gestual, por ejemplo). En medio de tal riqueza, se pretende delimitar el campo de trabajo para estudiar el humor en sus manifestaciones textual-discursivas, específicamente en su manifestación como texto visual.

## **2.2 El humor puesto en discurso**

### **2.2.1 La enunciación humorística**

Se ha designado a la enunciación como un acto de lenguaje mediante el cual una estructura referencial produce un discurso procurando especialmente la construcción de una relación discursiva con su interlocutor. De esta manera, en la enunciación se instauran los roles del enunciador, productor del enunciado, y del enunciatario, destinatario del enunciado, papeles que se alternan en una situación comunicativa. A la par con el establecimiento de estos roles enunciativos se funda un particular "contrato enunciativo" que determina el carácter del proceso (Benveniste, 1969).

En relación con lo anterior podemos atender el proceso de enunciación del discurso humorístico, señalando a este último como el producto de la articulación deliberada, por parte del enunciador, de dos o más planos de significación, aparentemente excluyentes por representar perspectivas adversas y contradictorias, que despliegan en la superficie textual un choque de sentidos opuestos, mismos que el enunciatario debe resignificar para poder construir un nuevo sentido. Es en ese acto cuando surge entonces el "golpe humorístico", del que deriva una original visión o enfoque sobre el asunto que el discurso tematiza<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Desde el punto de vista cognitivo, Eva Aladro ha explicado los mecanismos que entran en juego a la hora de interpretar el discurso humorístico señalando que *"ninguna estructura, esquema o proyección está acabada definitivamente en nuestra actividad cognitiva, pues cambia constantemente con las circunstancias vitales y cualquier nuevo signo reconfigura el esquema anterior. Éste es el dispositivo que permite y aprovecha el humor"*

Así, autores como Violette Morin han caracterizado al discurso humorístico destacando su capacidad de ruptura de los sentidos previstos, a través de la disposición en el plano de la expresión de una o varias anomalías lingüísticas (en el caso del humor verbal) o gráficas (en el caso del humor gráfico), las cuales provocan rupturas de sentido que llama *"disyuntivas"*, en la medida que se sustentan en un sistema narrativo específicamente calculado para provocar risa. Estas rupturas se *disyuntan* de un enunciado a otro, o de un trazo a otro, por la yuxtaposición de elementos sémicos incompatibles. *"El sistema de estas incompatibilidades provoca risa cuando las articulaciones de la secuencia alcanzan, sin superarlo, el límite explosivo de su unidad narrativa"*. (Morin, 1973:137)

Para que operen con éxito estas rupturas disyuntivas, Morin acota que es preciso que aquello que se quiebra sea conocido: *"sólo se puede disyuntir una situación conocida y que para todos es normal, su función (la del chiste o el dibujo de humor) es la de actualizarla y enriquecerla para quebrarla mejor"* (Morin, 1973:141).

Aladro concuerda con esta idea, afirmando que en el humor es vital la esquematización, entendida aquí como una actividad cognitiva que implica crear formas explicativas, que condensan mucha información. Así, asociada al humor está la formalización extrema, la tipificación o ritualización de un contenido. Por eso es que los enunciados humorísticos, verbales, escritos o visuales suelen basarse en *"situaciones, actividades o conductas donde se da un alto grado de esquematización o formalización ritual, como los mundos de la política, la religión, el matrimonio, la familia, las razas, los rituales sociales e interpersonales"* (Aladro, 2002: 318).

---

*en sí. Por eso el golpe de humor suele estar al final de una situación o narración cómica, pues es un último elemento el que produce una proyección inesperada o impensable, que tiene inmediata influencia emocional en el individuo". Asimismo Aladro ha resaltado que "nuestra capacidad para construir esquemas y formalizaciones a partir de señales breves es tal, que podemos simultanear dos proyecciones cognitivas a la vez, hacer salir una de otra repentinamente o reformar retrospectiva y rápidamente un complejo contexto de situación. El humor utiliza esa capacidad de múltiple pensamiento convertido en imágenes cognitivas rápidas y completas para saltar de una de ellas a la otra o para esconder tras la primera una segunda, con las consecuencias sensibles y emocionales que tendrán en cada caso"* (Aladro, 2002:317-327).

### **2.2.2 El contrato humorístico**

El humor, puesto en discurso en forma oral o gráfica, depende quizá más que otras manifestaciones discursivas de los acervos y saberes compartidos y reconocidos por los comunicantes sobre el mundo que se inserta en el interior del propio discurso. Para que el golpe humorístico se produzca es necesario que se instaure entre los protagonistas de la enunciación, un contrato enunciativo, que constituirá un verdadero acuerdo-cooperación sobre:

- a) el tipo de discurso que se establece y utiliza.
- b) el mundo de que se habla.
- c) el mundo en que se habla.

El desconocimiento de cualquiera de las condiciones mencionadas, como se verá, podría impedir el éxito del acto comunicativo.

a) Con respecto al tipo de discurso que se establece y utiliza, cabe aquí señalar que todo discurso y sus manifestaciones textuales se inscriben necesariamente dentro de un *género*, el cual, tal como sugiere Françoise Rastier, viene dado por la situación de comunicación en que se producen dichos textos (Rastier, 1996).

A su vez, los recorridos interpretativos que le permiten al lector reconstruir el sentido textual están determinados por el género el cual

*"es un programa de prescripciones positivas y negativas, y de licencias que regulan tanto la generación de un texto como su interpretación; dichas prescripciones y licencias no dependen del sistema funcional de la lengua sino de otras normas sociales"* (Rastier, 1996:147)

Este autor añade que ningún enunciado, ningún texto, escapa a las convenciones de un género, el cual se halla siempre asociado a las diferentes prácticas sociales que le originan. El conocimiento de los géneros, dice Rastier, es indispensable para interpretar los textos, dicho conocimiento permite definir los interpretantes, formular criterios de plausibilidad de las lecturas, y contribuir a fijar la referencia, ficticia o no (Rastier, 1996).

Esta idea es fundamental para los textos humorísticos, pues necesitan en forma más perentoria y evidente que otros textos de la comprensión por parte del enunciatario de las reglas que el humor como género establece. Éstas permiten identificar inmediatamente y sin dificultad el universo de discurso en el que la emisión, en un momento dado, se inserta: ese sistema universal de significaciones al que pertenece todo discurso que, por un lado, determina su validez y su sentido y, por otro, crea expectativas en el receptor y le proporciona datos que le ayudan a interpretarlo. Ana María Vigará<sup>19</sup>, refiriéndose a los textos de carácter humorístico, ha señalado que la identificación espontánea del tipo de discurso por parte del enunciatario, facilita que se produzca una inmediata adecuación contextual entre texto, enunciador y enunciatario (s), lo que posibilita, más allá de la simple comprensión del mensaje, una correspondencia e incluso una comunión o complicidad afectiva ante él. En otras palabras, es el conocimiento del género el que le permite al interpretante recuperar el sentido que subyace a la aparente contradicción que todo texto humorístico despliega en su superficie expresiva.

b) El mundo de que se habla, tiene que ver con el conocimiento referencial que los protagonistas de la enunciación necesariamente deben poseer para interpretar el discurso. En ese sentido, se dirá que además del conocimiento de las reglas de género a las que se ciñe el humor, habría que agregar el conocimiento y la experiencia que poseen los interlocutores, así como el contexto inmediato en que se halla inmersa la información y, sobre todo, el acervo de creencias que, durante su interacción comunicativa, comparten enunciador y enunciatario pues todo ello, "que constituye el llamado universo pragmático del discurso, es también determinante de su valor, su sentido y su éxito: la hilaridad del receptor" (Vigara, 1998).

De este modo, la coherencia semántico-textual y estructural del discurso humorístico pone siempre de relieve un determinado conjunto de presuposiciones y un conjunto de conclusiones que se pueden inferir de éstas. Así, el significado

---

<sup>19</sup> Ana María Vigará. *Sobre el chiste, texto lúdico*. Revista Digital Espéculo N°10, Noviembre 1998-Febrero de 1999. Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid. [www.ucm.es/info/especulo/numero10/chiste.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/chiste.html)

"literal" es sólo una parte de lo comunicado, y el sentido realizado es coincidente con el significado emitido.

c) Con relación al mundo en que se habla, puede decirse que esta parte del acuerdo tiene como sustento el debido conocimiento que existe sobre el contexto en que el intercambio humorístico se desarrolla. En palabras de Cristina Peñamarín, es dentro de un contexto de comunicación que el enunciatario entiende que el sentido del discurso humorístico está sólo

*"Sugerido a través de las palabras, el modo de pensar o de mirar propio de otro u otros, las cuales son burladas o desmentidas por el texto mismo. La riqueza polémica de este género proviene de las relaciones que el texto establece con las perspectivas y posiciones aludidas representadas en el texto mismo. El lector no puede dejar de percibir la alusión a las posiciones desde las que se enuncian discursos comunes, sobradamente conocidos en su medio, así como su cuestionamiento, a través de ciertos valores que el texto presupone que comparte con el autor" (Peñamarín, 2002:356).*

En síntesis, el discurso humorístico se manifiesta al inicio como algo aparentemente incongruente, absurdo, lo cual produce en el receptor sorpresa, puesto que la estrategia humorística es la de la desorientación, y de este modo, destruye o deforma los modos habituales del pensamiento. Por ello, a la par del asombro que el golpe humorístico provoca en el enunciatario, este último es obligado a resignificar el sentido inicial de lo expresado, de acuerdo a una nueva lógica de pensamiento. La superación de este significado inicial, aparentemente ilógico, viene dada por la interpretación que el enunciatario hará del texto basándose en las reglas que el género impone y en el conocimiento del universo referencial y contextual del discurso. Lo principal aquí es que se establece una especie de complicidad entre el enunciatario y el enunciatario como requisito imprescindible para superar la primera instancia del proceso y a la vez establecer un vínculo que puede ser interpretado dentro del marco social.

### **2.2.3 Hacia una caracterización del humor gráfico como discurso**

Hasta aquí pareciera ser que entre la realización humorística oral y la gráfica no existirían rasgos enunciativos diferenciales, como los que por ejemplo permiten distinguir al lector modelo de un área de textos literarios en comparación con el de otras<sup>20</sup> o como los que permiten contrastar diferentes contratos de lectura mediáticos según el soporte comunicacional empleado<sup>21</sup>. Ahora bien, volviendo al planteamiento freudiano, que señala al humor como resultado de una tensión entre la exposición de una caída del yo herido y la de su salvación por medio de un recurso de distanciamiento ingenioso es, como dice Oscar Steimberg, imposible que esos rasgos diferenciales no existan: *"El humor gráfico no puede no ser diferente del oral porque su Yo herido no tiene voz, no muestra su cuerpo ni su rostro y hasta no puede decir su nombre"* (Steimberg, 2002)<sup>22</sup>.

Tal parece que los rasgos diferenciales hay que buscarlos dentro del mismo proceso enunciativo de este tipo de discursos, poniendo especial atención en el papel del enunciador humorístico.

### **2.2.4 El enunciador y su enunciatario en el humor gráfico**

Steimberg, adhiriendo también a un punto de vista freudiano para el problema del humor, se ha referido a la viabilidad de trasladar el planteamiento de Freud al campo del humor gráfico. El primer gran obstáculo, señala este autor, es que el enunciador, a diferencia de las manifestaciones de humor oral, aparece aquí en forma despersonalizada por las siguientes razones:

- 1) por su condición no presencial;
- 2) por la articulación del dibujo impreso con otros textos de la publicación en que se inserta (a través de múltiples relaciones hipo e hipertextuales que contribuyen también a su sentido)
- 3) por el efecto de enunciación institucional del contexto-soporte en su conjunto (el diario, la revista), y

---

<sup>20</sup> Ver Umberto Eco, *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1981.

<sup>21</sup> Ver Eliseo Verón, *El análisis del contrato de lectura*, IRET, París, 1985

<sup>22</sup> Oscar Steimberg, *Sobre temas y problemas del análisis del humor gráfico*. Revista Digital Tebeosfera, Marzo 2002, [www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Academico/04/AnalisisHumor.html](http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Academico/04/AnalisisHumor.html)

4) por el cotidiano y repetido emplazamiento de género (con sus metatextos) del dibujo de humor impreso, lo que presupone un enunciador -operador que cumple con un rol socialmente definido, limitado y previsible. Este rasgo problematiza obligadamente el "efecto de grandeza", que también advirtiera Freud, del humor oral cuando se presenta como espontánea salida ingeniosa en la conversación. (Steimberg, 2002)

Estas particularidades del sujeto enunciador en la instancia gráfica del humor marcan diferencias tajantes en el acto de enunciación mismo:

*"Los escritores que se refirieron al humor oral no necesitaron, tal vez, explicitar algo evidente: el humor oral tiene un sujeto indudable, definido con perfiles de nitidez constante en la escena dialógica. Sin la preocupación de Freud por describir dispositivos aplicables a la indagación de un psiquismo individual, no era imprescindible referirse a la situación comunicacional definida por el acto humorístico; bastaba con la descripción del dispositivo textual, del que surge habitualmente la definición de un sujeto tensionado por rasgos extremos de carencia (a través de súbitas exhibiciones de las miserias del yo) y grandeza (la demostrada a través del distanciamiento de sí y la estoica humildad implicadas en la misma exhibición)" (Steimberg, 2002).*

En el caso del humor gráfico, esta especificación se hace indispensable si se considera a las cuatro "despersonalizaciones" referidas. Para aclarar esta cuestión, Steimberg, plantea que el enunciador en el humor gráfico tiene un singular modo de presentarse como *autor social* y eso lo autoriza para resistir la despersonalización del medio y presentarse como un autor presencial.

La condición para que exista humor en una instancia de comunicación no dialógica, como en el caso de las expresiones gráficas, es que el autor se manifieste como un sujeto que se expresa ya no desde el plano individual, sino que asume la representación de un determinado segmento de la sociedad y desde allí puede plantear una visión humorística que "exhibe y salva" a ese mismo segmento.

De tal manera que el humorista gráfico libra el obstáculo de la despersonalización al crear una imagen de autor que se identifica, enunciativamente, con un sector social y cultural. Solo al recrear esta pertenencia es que logra realizar el acto

humorístico pues se asume que hay una misma filiación emocional: enunciador y enunciatario (s) comparten las mismas carencias, sufrimientos, preocupaciones, sentimientos que pueden ser purgados mediante la risa.

El segmento aludido por lo general coincide tanto con una franja etaria o generacional, como con un sector profesional, una corriente político-partidaria o una filiación artística o literaria; pero *"para que esa implicación se produzca será necesario que, efectivamente, del producto humorístico surja una imagen de autor que a la vez represente y sea representado por el segmento-sujeto del drama visual"* (Steimberg, 2002).

El humorista gráfico registra en la imagen -con toda la gama de recursos estilísticos que para ello dispone- determinadas maneras de ser y hacer grupal, retrata así los rasgos de identidad, pertenencia y cohesión grupal. En el caso, por ejemplo, de asumirse como parte de un sector político, tendrá que consignar cómo y desde dónde este grupo construye sus opiniones, interpretaciones y proposiciones sobre la realidad política. En definitiva, para erigirse como *autor social*, el humorista debe encarnar a un sector de la sociedad y convertirse en un verdadero vocero gráfico que trace en cada dibujo las líneas de pensamiento y acción que caracterizan y distinguen al sector representado.

## **2. 2.5 Mecanismos narrativos del humor gráfico.**

Es claro que las imágenes del humor gráfico en tanto tales organizan en una superficie biplanar un conjunto de signos que son percibidos por el lector en forma simultánea. Ahora bien, como disposición analítica puede sostenerse que la imagen humorística se construye a través de mecanismos narrativos que han sido estudiados por Violette Morin. Esta autora consigna la existencia de tres funciones que se articulan en la imagen para construir la explosión disyuntora que provoca risa.

1) Función normalizante: la imagen humorística alude a un referente claro, que expone como punto de partida. *"A diferencia de una obra de arte, el dibujo humorístico es un dibujo de algo"* (Morin, 1973: 141), de tal manera que la función normalizante tiene que ver con la representación en la imagen de una situación básica *"un denotado funcional que su normalidad debe tener clara, distinta e*

*inmediatamente perceptible. La velocidad de esta primera percepción (lo no forzado) condiciona la fuerza de su explosión última"* (Morin, 1973:142). Esta función se encarga entonces de presentar ante el espectador un objeto o situación normal, conocida, casi predecible, o sea, perfectamente identificable en un nivel denotativo.

2) Función de armado: en este nivel de lectura, el espectador realiza un ejercicio connotativo, en tanto actualiza esa aparente normalidad y, guiado por la misma disposición de los signos en la imagen, es capaz de problematizar interpretar la propuesta gráfica, que expone un aparente sinsentido, el cual ha de ser despojado de su dimensión ilógica para que surja la siguiente función.

3) Función disyuntiva: en este momento las funciones de normalización y armado se disyuntan entre sí, es decir, se produce un quiebre de la normalidad. Esta ruptura, está construida en el marco de una previsibilidad que es violada para generar el golpe humorístico, al cual subyace el verdadero sentido de la imagen.

### **2.2.6 La relación imagen- texto: Lo dibujado y lo escrito**

Dice Roland Barthes (1973) que toda imagen es polisémica en tanto sus significantes convocan a una *"cadena flotante"* de significados, entre los cuales el lector puede optar por algunos y excluir a los otros. La polisemia da lugar al ejercicio de la búsqueda del sentido, el cual aparece siempre inmerso en la bruma de las múltiples posibilidades significantes.

Para combatir *"el terror de los signos inciertos"* hay ciertas imágenes (publicitarias y periodísticas, sobre todo) que van acompañadas de un mensaje lingüístico, el que puede cumplir dos funciones: la de *anclaje*, la cual contribuye a acotar los sentidos posibles de la imagen, proporcionando una guía de lectura que hace fijar unos significados y eludir todos los demás posibles; y la de *relevo*, que convoca a significados que la imagen por sí misma no es capaz de sostener (Barthes, 1973).

Con respecto a la función de anclaje señala Barthes:

*"A nivel de mensaje literal, la palabra responde de manera más o menos directa, más o menos parcial, a la pregunta "¿Qué es?. Ayuda a identificar pura y simplemente los elementos de la escena y la escena misma: se trata de*

*una descripción denotada de la imagen (descripción a menudo parcial), o, según la terminología de Hjelmslev, de una operación (opuesta la connotación). La función denominativa corresponde pues, a un anclaje de todos los sentidos posibles (denotados) del objeto, mediante el empleo de una nomenclatura" (Barthes, 1973: 132-133).*

En cuanto a la función de relevo, que remite a un nivel connotativo, el mensaje ya no guía la identificación sino la interpretación, *"constituye una suerte de tenaza que impide que los sentidos connotados proliferen hacia regiones demasiado individuales (es decir que limite el poder proyectivo de la imagen) o bien hacia valores disfóricos"* (Barthes, 1973:132) El texto conduce al lector entre los significados de la imagen, le hace evitar algunos y recibir otros, así en la función de anclaje, el lenguaje tiene evidentemente la función de elucidación, pero esta elucidación es selectiva. Se trata de un metalenguaje aplicado no a la totalidad del mensaje icónico, sino tan sólo a algunos de sus signos. El signo es verdaderamente el derecho de control del creador (y por lo tanto de la sociedad) sobre la imagen: el anclaje es un control; frente al poder proyectivo de las figuras, tiene una responsabilidad sobre el empleo del mensaje.

La función de relevo, es menos frecuente según Barthes, se le encuentra preferentemente en el objeto que aquí nos ocupa: *"dibujos humorísticos e historietas"*. Aquí la palabra, que corresponde casi siempre a un trozo de diálogo encerrada en un globo o bocadillo<sup>23</sup>, y la imagen sostienen una relación complementaria. Las palabras, al igual que las imágenes, son entonces fragmentos de un sintagma más general y la unidad del mensaje se cumple en un nivel superior: el de la historia, la anécdota. Cuando la palabra tiene un valor de relevo, la información, dice Barthes, es más costosa, *"puesto que requiere la intervención de dos códigos el icónico y el lingüístico- para la comprensión del mensaje"* (Barthes, 1973:132-133).

---

<sup>23</sup> Los globos o bocadillos son los recipientes simbólicos o contenedores de las locuciones de los personajes parlantes, cuya procedencia se indica con un rabo o delta invertido dirigido al emisor de la locución inscrita. Los globos con locuciones escritas constituyen verdaderos locugramas, en los que hay que distinguir un continente señalado por una línea delimitadora (perígrama) y un contenido escritural, que es el texto lingüístico emitido (Gubern, 1987).

Esta distinción efectuada por Barthes, permite una primera aproximación a las relaciones que en el humor gráfico sostendrían el nivel de lo dibujado y lo escrito, pero no explica las especificidades de construcción de sentido que en este tipo de imagen se alcanzan gracias a la intervención de ambos niveles.

Refiriéndose específicamente al humor gráfico, Violette Morin señala respecto a la relación entre palabra e imagen la presencia de dos casos. En un primer caso, la imagen puede bastar sin tener que recurrir a la escritura y presentar, en su superficie, una completa disyunción. Según una supuesta jerarquía de "valores" podría afirmarse que el dibujo sin palabras contiene una mayor intervención de estilo que el dibujo que alterna con la palabra: su comicidad está más realizada porque es enteramente visual, por lo tanto, porque en todos sus puntos es deslumbrante.

*"En desquite, la ausencia de escritura deseca la materia dibujada. Por sí solo el trazo únicamente puede restituir, por lo tanto establecer una disyunción, contenidos inmediatamente perceptibles como las situaciones estereotipadas por la ciencia, las costumbres, los hábitos, la moda" (Morin, 1973: 139).*

En un segundo caso,

*"cuando se busca traspasar los clichés y sondear lo inhabitual (psicológico, político, sociológico), generalmente, la escritura explicativa sustituye a la imagen. En este segundo caso, la escritura compensa una pérdida de luminosidad gráfica con un enriquecimiento de sustancia verbal". (Morin, 1973:140)*

Morin aclara que este enriquecimiento no se realiza sin reglas, así los modos de complementariedad mediante los que se disyuntan lo dibujado de lo escrito, o inversamente, pueden distribuirse en tres grupos:

a) En un primer grupo, hay dibujos donde la articulación disyuntiva proviene enteramente de la imagen, se despliega allí técnicamente de un trazo a otro sin que por ello se opere disyunción alguna. Se trata de aquellos dibujos cuya función es fijar la movilidad polisémica de la imagen: tiene que anunciar el sentido de la disyunción gráfica, designar su nivel de lectura.

b) Existe un segundo grupo de dibujos donde la disyunción se esboza y se realiza igualmente por lo dibujado que por lo escrito. Dentro de este grupo, lo dibujado y lo escrito cubren complementariamente la secuencia sobre toda la extensión de su disyunción.

c) Hay un tercer grupo de dibujos, específicamente aquellos con formato de historieta que cuentan una historia en una cadena de viñetas, donde la disyunción se opera por superposición de dos secuencias paralelamente normales, una dibujada, la otra escrita. La unidad narrativa se reconstituye en uno o en varios signos comunes, de una secuencia a la otra, se cruzan entre sí y, al mismo tiempo se disyuntan. Este sistema de complementariedad mediante la puesta en paralelismo de dos secuencias normales marca un límite del dibujo humorístico en la distribución de los papeles entre imagen y escritura.

## **2.4 El humor gráfico en la prensa escrita**

### **2.4.1 Rasgos de género**

El humor gráfico ha estado presente desde el siglo XIX en la prensa escrita. En el periodismo, se constituye como un género con rasgos bien definidos que podemos caracterizar de acuerdo a las siguientes puntualizaciones:

a) En el periodismo impreso, se puede considerar al humor gráfico dentro de los contornos del género de opinión, en efecto, el humor gráfico representa la interpretación del acontecer público de una sociedad, tomando como referente la información del devenir social y político: hechos, acciones y sus protagonistas, para recrearlos por medio de imágenes, las cuales de diversas maneras proyectan e interpretan los sucesos de acuerdo a la particular visión del creador o dibujante, como autor social, es por esto que al humor gráfico se le atribuye un carácter editorializante. En palabras de Peláez Malagón<sup>24</sup>:

*"el interés de estas obras radica, no ya sólo en su calidad, sino en la enorme cantidad de información que éstas logran proporcionarnos pudiendo asistir y revivir todos los acontecimientos, desde los más triviales a*

---

<sup>24</sup> Enrique Peláez Malagón. *La caricatura como arte*. Revista Digital Sincronía. Primavera 2002, Universidad de Guadalajara. <http://sincronia.cucsh.udg.mx/caricatur.htm>

*los más importantes y además podemos hacernos una idea perfectamente clara de la forma de pensar de aquellos individuos en aquellos momentos. Por todo ello el humor gráfico nos proporcionaba información en tres aspectos importantísimos: el cultural, el estilístico y el sociopolítico" (Peláez Malagón, 2002).*

El editorial es un género trascendental en los medios impresos, pues es el espacio en que éstos se permiten mostrar su postura sobre los asuntos de actualidad e interés público con el propósito de orientar y formar la opinión del lector. Como expresa Blanco Castilla, *"La principal misión del editorial es influir en la sociedad de manera que ésta perciba y comparta su punto de vista sobre hechos o asuntos de actualidad, a través de opiniones y afirmaciones que forjarán su seña de identidad, su actitud ideológica o moral"* (Blanco Castilla, 2007:28).

En ese sentido, dice esta autora, hay que admitir que el editorial como un género, tiene y necesita su alter ego en el humor gráfico, cuyas capacidades de comunicación son amplias y certeras: *"comunica mediante la ironía y el doble sentido y traslada un mensaje personal y directo que es mucho más cercano al lector de lo que pueda serlo un editorial"* (Blanco Castilla, 2007:29)

**b)** El humor gráfico, como discurso inserto en el periodismo impreso con las características que se han señalado, puede tener diversas formas de expresión gráfica: caricatura, dibujo de humor o de situación, collage, fotomontaje, historieta, viñeta, entre otras. Hay varios autores que han hecho una taxonomía del humor en el periodismo impresos, destacando las clasificaciones recientes de Carlos Abreu<sup>25</sup>, Enrique Pérez Malagón<sup>26</sup>, sin embargo y para los fines de este estudio, tal como se manifestó en un principio, el Humor Gráfico, como concepto amplio, ampara a todas las formas descritas, siempre y cuando la realización humorística tematice el acontecer público de una sociedad, con sus hechos y

---

<sup>25</sup> Carlos Abreu, [Periodismo Iconográfico V. Dibujo satírico, dibujo humorístico, chiste gráfico y caricatura.](http://www.ull.es/publicaciones/latina/aa2000kjl/u36di/01abreu.htm) Revista Latina de Comunicación Social, N° 36, año 2000.  
<http://www.ull.es/publicaciones/latina/aa2000kjl/u36di/01abreu.htm>

<sup>26</sup> Enrique Peláez Malagón, [Historia de la caricatura.](http://clio.rediris.es/arte/caricaturas/caricatura.htm) Revista Clío N°78, año 2000 versión digital  
<http://clio.rediris.es/arte/caricaturas/caricatura.htm>

protagonistas, y exprese por este medio la posición de un determinado grupo social frente a esos sucesos.

c) El humor gráfico obedece a algunas reglas propias de los medios impresos donde aparece publicado: al constituir un género ligado al *comment* o a la opinión, ocupa un espacio permanente en las páginas de la publicación, casi siempre en el espacio destinado al comentario editorial. Esta ubicación privilegiada incrementa su visibilidad y aumenta su poder como referencia ineludible para el lector.

Asimismo, el dibujo aparece siempre firmado por un autor, del cual ha dicho Gombrich: *"El dibujante por desdeñable que sea su calidad artística, tiene más probabilidades de impresionar en una campaña de odio que el orador de masas y el periodista"* (Gombrich, 1968:167).

Respecto de la importancia del autor en el humor gráfico, Gauthier ha referido que:

*"El dibujo es siempre comentario; es la firma del dibujante la que el lector localiza, como una de las características mismas del dibujo y que constituye lo esencial del mensaje. Este comentario se hace un deber ser humorístico, cosa que es una constante del dibujo de prensa desde sus orígenes"* (Gauthier, 1986: 137).

Esta presencia evidente del dibujante en su trabajo, halla su correspondencia en su papel de autor social, que le hace establecer una relación de complicidad con sus lectores los que muchas veces se convierten en verdaderos seguidores de tal o cual dibujante, en cuya obra han visto reflejadas sus propias creencias y valores, tal como advierte Schmidt: *"en estas formas humorísticas se establece una relación clientelar entre el autor y el lector...hay lectores que siguen a un autor a partir de una simpatía política, ideológica o cierta identificación de edad, raza u otros criterios y esto lo lleva a estar de acuerdo con el mensaje"* (Schmidt, 2006:42-43).

#### **2.4.2 Las dimensiones del humor gráfico en la prensa**

El humor gráfico se erige en la prensa escrita como un discurso que ofrece interpretaciones disidentes del acontecer público de una sociedad, emergiendo

muchas veces en los márgenes de lo decible como una especie de válvula de escape para aquello que resulta difícil, espinoso o imposible de expresar por medio de un editorial, artículo, reportaje u otras formas discursivas "serias" en los periódicos y revistas. En ese sentido se puede asegurar que en el periodismo, el humor cumple con ser un espacio de opinión, de crítica y de propuesta.

#### **2.4.2.1 El humor gráfico como espacio de opinión**

Ezra Shabot (1995) señala, refiriéndose al humor de la prensa escrita, que cuando éste traspasa los límites de la opinión y la crítica individual para volverse la expresión propia de una sociedad que cuestiona de esa forma a aquellos que ejercen el poder, se transforma en humor político. El humor político puede entonces expresar el sentir popular contra un poder dominante o las transformaciones de un sistema en evolución o en crisis, por lo cual es un revelador espacio de opinión pública (Shabot, 1995).

La opinión pública, en un sentido habermasiano, tiene dos características constitutivas: el "espacio público", como ámbito de libre expresión de las opiniones de la ciudadanía, y los medios de comunicación masiva, como "medios de transferencia e influencia" de las opiniones de los ciudadanos en dicho espacio. En "Facticidad y Validez" (1998), Habermas interpreta al espacio público como "caja de resonancia" de cuestiones vinculadas con la agenda gubernamental que precisan ser tematizadas de forma convincente e influyente, descargando al público de la necesidad de tomar decisiones y quedando clasificadas sus manifestaciones "*conforme a temas y según representen tomas de postura de afirmación o negación*" (Habermas, 1998:442).

De acuerdo a esta idea, el humor gráfico en los medios impresos, proyecta posiciones que son cotidianamente configuradas y debatidas en el espacio público sobre temas de la agenda gubernamental que tienen interés para la sociedad, particularmente, aquellos referidos a la acción de gobernar y/o de ser gobernado, expresando adhesión o rechazo.

El humor gráfico, sintetiza entonces miradas, opciones, argumentos y juicios sobre los diferentes niveles del acontecer social y bajo la apariencia de pertenecer al ámbito de lo "no serio", de no sobrepasar el terreno del decir lúdico, jocoso,

despliega una gran capacidad para expresar juicios y posturas sobre el quehacer social y político que difícilmente tendrían cabida en el discurso "serio". Es precisamente esta apariencia inofensiva del humor político la que le permite asomarse como discurso de opinión en los medios impresos para decir todo lo que resulta peliagudo de expresar con la escritura. Al respecto Samuel Schmidt ha dicho:

*"Aun cuando es difícil conseguir evidencias científicas sobre el peso del humor político, debemos considerarlo como detector de opinión pública, nos permite conocer los diferentes puntos de vista de la sociedad, su inconformidad y su visión sobre los acontecimientos sociales e históricos. Estas expresiones nos muestran hacia dónde va dirigido el embate de la revancha societaria" (Schmidt, 2006:165).*

El mismo autor asegura que si bien el humor por sí mismo no soluciona los problemas que enfrenta una sociedad, si distribuye mensajes sobre los problemas que deben corregirse e, incluso en sistemas autoritarios y hasta totalitarios, pueden suplir la ausencia de elecciones. *"El humor político sintetiza la opinión pública y la llega a manifestar aun cuando la participación formal no existe"* (Schmidt, 2006:83).

#### **2.4.2.2 El humor gráfico como espacio de crítica**

Manuel González Ramírez reconoce que *"caricatura del tipo que sea, es una oposición, un ir en contra de lo establecido"* por lo tanto, el humor gráfico sobre todo en su aspecto político es generador de crítica, ya que

*"es un arma formidable que hace impacto lo mismo entre la clase culta y seleccionada de la sociedad que entre el pueblo. Va hacia todos. Es además un reto, una impugnación: fuerza de reforma social. Su sentido inmediato será, indudablemente, causar risa, pero esto es al mismo tiempo, su más seguro triunfo. A través del humor gráfico, el autor comunica una posición ante los acontecimientos de la vida política y social, expresando en forma gráfica una visión crítica del poder y sus instituciones. En tal sentido, el humor político gráfico está llamado a ser vehículo de denuncia, protesta, lucha política e ideológica" (González Ramírez, 1955:50).*

Samuel Schmidt se suma a esta idea expresando que *"Al ser un medio de crítica libre y liberadora, el humor destruye símbolos. Arrolla con las consideraciones morales y pone bajo la picota la validación de estos símbolos; además, por debilitar la iconografía dominante y una intención destructiva, su trabajo de zapa no cesa"* (Schmidt, 2006:61).

El humor, entonces, es un decir disidente que al no surgir desde los lugares canónicos, se instauro como una fuerza que irrumpe en contra del discurso social hegemónico, que lo transgrede y socava sin guardarle mayores respetos. La mayor irreverencia del humor gráfico es ridiculizar sin miramientos al poder, así, la dirigencia, la política partidaria, las instituciones y los actores sociales son recreados en la imagen deformada, caricaturesca y risible que acosa al verosímil icónico y lo subvierte para investirlo de nuevas significaciones, la mayoría de las veces alternas a las permitidas y opositoras a las oficiales.

La invención humorística es entonces uno de los territorios de génesis del *discurso herético*, en el decir de Pierre Bourdieu (1981), es un discurso que contribuye *"a romper la adhesión al mundo del sentido común, profesando públicamente la ruptura con el orden ordinario, sino también producir un nuevo sentido común y hacer entrar ahí, investidas de la legitimidad que confieren la manifestación pública y el reconocimiento colectivo, las prácticas y las experiencias hasta entonces tácitas y rechazadas"* (Bourdieu, 1981: 70). En efecto, el humor a punta de carcajadas hace visible los tabúes, las censuras y los espacios prohibidos de lo social, produciendo una distancia crítica frente a las representaciones canónicas, resignificando las prácticas sociales para otorgarles sentidos más amplios, plurales y libres.

#### **2.4.2.3 El humor gráfico como espacio de propuesta**

En opinión de Ildemaro Torres, *"más que una representación grotesca o deformación, el humor gráfico es siempre interpretación y en algunos casos proposición, referida no solamente a personas o cosas, sino también a hechos, lugares, instituciones, situaciones, etc"* (1982: 19).

El humor gráfico, desde esta perspectiva, es un dispositivo orientado a generar en su lector la posibilidad de imaginar futuros, viables o no, de generar iniciativas

nuevas u originales, de diseñar escenarios sociales más justos y libres, de transformar ideas en proyectos.

La dimensión propositiva siempre se cimienta en la reelaboración de lo venidero, en visualizar alternancias con respecto a lo establecido, en promover rupturas en relación con las continuidades, en impulsar transiciones en contraste a la conservación de los status sociales.

El humor es siempre un decir novedoso ya que las formas humorísticas están basadas en el efecto sorpresa, su fórmula consiste en la percepción de una situación en dos marcos de referencia consistentes por sí mismos, pero mutuamente incompatibles. Esta incompatibilidad provoca risa a los aludidos, a la vez que los aleja de la mirada hegemónica para proponerles otras lecturas de la realidad, ofreciendo así perspectivas originales, desconocidas y más dinámicas que representan y estimulan la diversidad del pensamiento.

En palabras de Samuel Schmidt: *"El humor político enfrenta las situaciones que molestan a la sociedad descubriendo o proponiendo una verdad que puede ser ilógica, pero que a final de cuentas sirve para iluminar el juego político. El chiste no tiene que decir la verdad, pero al agredir la verdad oficial establece una duda razonable que cuestiona a los políticos"* (Schmidt, 2006: 47).

Asimismo y como destaca Cristina Peñamarín *"es un espacio muy adecuado para observar la dinámica social de contestación de los territorios impuestos como ámbito común al pensar y sentir de todos y de apertura de nuevos procesos de territorialización en torno a otros referentes que se tratan de destacar y valorizar"* (Peñamarín, 2002:356). Por eso el humor político, al ofrecer interpretaciones diferentes de lo social, puede llegar a retratar y representar estas fuerzas de cambio, que dinamizan la sociedad y representan nuevos cauces de acción.

En el capítulo siguiente, se describirá el contexto de enunciación del discurso visual del humor gráfico de la prensa de oposición al régimen autoritario en Chile (1973-1989), esto implica referir los aspectos históricos, sociales y políticos de la época, para conocer las capacidades significantes de estas imágenes en tanto transgresoras de estos "los territorios impuestos de pensamiento" que refiere Peñamarín.

**3. EN LOS TERRITORIOS DEL RÉGIMEN AUTORITARIO  
EN CHILE (1973-1989). APUNTES HISTÓRICOS,  
POLÍTICOS Y SOCIALES PARA EL ANÁLISIS DEL  
HUMOR GRÁFICO EN CONTEXTO.**

### **3.1 Chile bajo el régimen autoritario (1973-1989)**

#### **3.1.1 El proyecto autoritario**

Dice Norberto Bobbio que *"desde el punto de vista de los valores democráticos, el autoritarismo es una manifestación degenerativa de la autoridad, una pretensión y una imposición de obediencia que prescinde en gran parte del consenso de los subordinados y restringe la libertad"* (Bobbio, 1997:143). Conviene agregar que el autoritarismo no sólo busca instaurar una organización jerárquica de la sociedad sino que convierte a esta organización en el principio político para lograr lo que considera el bien supremo: el orden, necesario para salvar a la sociedad de la fatalidad, el caos y la desintegración. Así,

*"lo que caracteriza al pensamiento autoritario, además de la concepción de la desigualdad de los hombres, es que el orden ocupa todo el espectro de los valores políticos y el ordenamiento jerárquico que se desprende de él abarca toda la técnica de la organización política"* (Bobbio, 1997:145).

La obsesión por el orden, sostiene Bobbio, explica también porqué el autoritarismo no admite que el ordenamiento jerárquico sea un mero instrumento temporal para llevar a cabo la transformación parcial o integral de la sociedad. Para la doctrina autoritaria, la organización jerárquica de la sociedad encuentra su propia justificación en si misma y su validez es perenne.

Lo dicho hasta aquí concuerda en términos generales con las características del proyecto autoritario instalado en Chile a partir del Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973. Orquestado por la derecha política opositora al gobierno del Presidente Salvador Allende, con el apoyo de las Fuerzas Armadas chilenas y el gobierno de los Estados Unidos, el Golpe tiene en sí mismo una nítida aspiración ordenadora, que pretende en principio acabar con la llamada *vía chilena al socialismo*<sup>27</sup>, que se había vuelto amenazante para ciertos sectores.

---

<sup>27</sup> En su primer mensaje al Congreso Pleno, el 21 de mayo de 1971, el presidente Salvador Allende expuso los lineamientos de la "vía chilena al socialismo". Contraria a la vía armada que se propugnaba en el resto de América Latina en las décadas de 1960 y 1970, ésta vía postulaba la posibilidad de que un país capitalista subdesarrollado efectuara un tránsito institucional y pacífico al socialismo. Todo lo anterior a través de un proceso democrático y por medio del uso de la legalidad del Estado. Sin la necesidad de contar con un partido único que lo efectuara, solo la coalición de todas las fuerzas que estuvieran a favor de los cambios sociales y democráticos. En palabras de Allende: *"Chile inicia su marcha hacia el socialismo sin haber sufrido la trágica experiencia de una guerra fratricida. Y este hecho, con toda su grandeza, condiciona la vía que seguirá este proceso en su obra transformadora"*. La idea es *"institucionalizar la vía política hacia el socialismo... Vamos al*

Pero más allá de buscar la interrupción del proceso socialista encabezado por Allende, lo que el nuevo poder autoritario busca es reordenar y reorganizar a la sociedad chilena con base en una nueva lógica política, económica, social y cultural. La ambición es arrasar y purificar para posteriormente refundar el Estado chileno de acuerdo a un proyecto autoritario sin límites temporales, pues la reorganización que propone no obedece a un plan que establezca caducidades. Tal como ha expresado Bobbio, la validez del nuevo orden pretende ser perenne, no en balde, el autoritarismo se instaló en Chile por largos 17 años, con las consecuencias que se verán a continuación.

### **3.1.2 El Golpe militar como gran acto ordenador**

Inmediatamente después del Golpe de Estado, toma el poder una Junta militar, liderada por el general Augusto Pinochet. El nuevo poder militar, inspirado en la Doctrina de la Seguridad Nacional<sup>28</sup>, orienta toda su fuerza y capacidad de reacción y contención para ganar en Chile esta "guerra interna", incluyendo métodos y acciones del todo ajenos a la tradición política del país. Así, se lleva a cabo la suspensión de la constitución vigente, la clausura del poder legislativo y la proscripción indefinida de todos los partidos políticos y las organizaciones sociales, además de la confiscación de sus bienes. Asimismo, el nuevo régimen autoritario<sup>29</sup> emprende una tenaz campaña represiva contra los sectores de

---

*socialismo por el rechazo voluntario, a través del voto popular, del sistema capitalista y dependiente cuyo saldo es una sociedad crudamente desigualitaria"* (Salvador Allende. Mensaje al Congreso Pleno, 21 de mayo de 1971)

<sup>28</sup> La Doctrina de Seguridad Nacional surge en los años 60 en Estados Unidos como un planteamiento ideológico y político que, en términos generales, y en el contexto de la guerra fría, justifica la tutela estadounidense en países subdesarrollados, al considerar que el sistema democrático sólo es posible en las naciones modernas. Así se plantea como necesario dar seguridad a los regimenes de los países atrasados frente a la influencia de la Unión Soviética, siendo el apoyo a dictaduras civiles o militares una modalidad de esta visión. En América Latina, dicha doctrina sirvió como sustento para militarizar el concepto de seguridad, por lo que las fuerzas armadas se autolegitiman como guardianas de la seguridad del Estado, con plena capacidad para intervenir frente al peligro externo, es decir, el comunismo, y a las situaciones de crisis política e institucional interna.

<sup>29</sup> Los regimenes autoritarios se definen, en el aspecto del ejercicio de la autoridad, por la ausencia de parlamento y de elecciones populares, o cuando estas instituciones quedan con vida por su reducción a meros procedimientos ceremoniales y por el indiscutible predominio del vértice ejecutivo. En el aspecto relativo al grado de autonomía de los subsistemas políticos, los regimenes autoritarios se distinguen por la falta de libertad, de tal manera que la oposición política está suprimida o invalidada; el pluralismo de los partidos, prohibido o reducido a un simulacro sin incidencia real; la autonomía de los demás grupos políticamente

izquierda del país, con el establecimiento de cortes marciales y consejos de guerra para juzgar a los disidentes. En palabras de Edgardo Boeninger: *"Los militares asumieron el combate al marxismo como una operación de guerra, en la que se trataba de liquidar al enemigo interno, cuya capacidad de resistencia incomprensiblemente sobreestimaron mucho"* (Boeninger, 2000:114).

De ahí los sucesivos *"ajusticiamientos"* que en los primeros años del régimen liquidaron las dirigencias del Movimiento de Izquierda Popular (MIR), del Partido Comunista y del Partido Socialista, además del arresto, tortura, ejecución y desaparición de miles de personas consideradas peligrosas y *subversivas* por sus ideas izquierdistas. A otros tantos miles de chilenos se les prohíbe vivir en el país, iniciando así un largo período de exilio.

Para reprimir a la disidencia se conforman poderosas policías secretas, primero la Dirección de Inteligencia Nacional, DINA, después la Central Nacional de Informaciones, por sus siglas CNI<sup>30</sup>, jerárquicamente estructuradas y dependientes en forma directa de la cúpula militar, las cuales *"contaron con cárceles propias y secretas y con modernos sistemas de flagelación"* (Cánovas, 1989:79). Respecto de esta voluntad represiva centralizada, apunta Boeninger: *"La política de control social y supresión del disenso también los llevó a realizar allanamientos masivos en las poblaciones populares caracterizados por el trato vejatorio dado a las personas, con la consiguiente acumulación de sentimiento de rechazo al régimen en esos sectores"* (Boeninger, 2000:114). Así es como durante esos años el país vive sitiado, marcado por el amedrentamiento y el temor colectivo.

Los derechos humanos fueron conculcados gravemente por los militares. De acuerdo a las cifras oficiales señaladas en el Informe de la Comisión de Verdad y

---

relevantes destruida o tolerada mientras no perturbe la posición de poder del jefe o de la élite gobernante. (Bobbio, 1997)

<sup>30</sup> La CNI fue creada el 13 de agosto de 1977 por el Decreto Ley 1878. este organismo continuó la labor represiva de la DINA y durante su existencia se transformó en el servicio de inteligencia más importante del estado. Su decreto de creación, le facultaba para *"reunir y procesar toda la información a nivel nacional proveniente de los diferentes campos de acción que el Supremo Gobierno requiera para la formulación de políticas, planes y programas y la adopción de medidas necesarias de resguardo de la seguridad nacional y el normal desenvolvimiento de las actividades nacionales y la mantención de la institucionalidad establecida"*. En la práctica, su principal encomienda fue realizar la represión de los sectores opositores al régimen, así contaba con atribuciones para detener preventivamente bajo estado de sitio o de emergencia. Su infraestructura incluía recintos de detención, interrogación y tortura a lo largo del país. Ver Ascanio Cavallo, *La Historia oculta del régimen militar* pp. 116-124, Grijalbo, Santiago de Chile, 1997.

Reconciliación, y luego, rectificadas en el Informe de la Corporación de Reparación y Reconciliación, en Chile se registraron 3.197 víctimas de violaciones graves a los derechos humanos, entre septiembre de 1973 y marzo de 1990. Se sabe que estas cifras oficiales no dan cuenta de la real magnitud de las violaciones a los derechos humanos ocurridas durante la dictadura, pues el registro incluye sólo aquellos casos con resultado de muerte. No se suman aquí los casos de tortura sin resultado de muerte, los que se estiman en cerca de 400 mil; así como tampoco los casos de exilio, exoneración política, relegaciones y otras muchas situaciones lesivas para la dignidad humana que se registraron durante ese período.<sup>31</sup>

Todas las formas de expresión cultural fueron acalladas, pues tras el Golpe desaparecieron no solamente las manifestaciones artísticas consideradas *subversivas* por el régimen, sino también todo espacio de encuentro, diálogo e intercambio social. El poder militar acabó con la prensa política del país, censuró libros, intervino las universidades poniéndolas bajo su tutela, prohibió obras de teatro y expresiones de arte, aisló al país de sus contactos internacionales, excluyó a las Ciencias Sociales y a las Humanidades de la vida académica e impregnó todos los espacios sociales de un ánimo de "vigilar y castigar", utilizando el terror para controlar cualquier atisbo disidente. Dice José Joaquín Brünner:

*"He aquí la funcionalidad del terror, de la suspensión de cualquier libertad, del control total impuesto sobre el espacio y tiempo que siguen al golpe: se trata, en efecto, de crear una ruptura no sólo política sino cultural. Mostrar simbólicamente sobre todo- y los símbolos exigen ritos, a veces violentos; y sacrificios, incluso humanos-, que el orden ha vuelto por sus fueros. El orden total: de autoridad, jerarquía, lenguaje, limpieza, expurgación, censura, persecución, castigo" (Brünner, 1990:90).*

---

<sup>31</sup> Datos disponibles en el Informe de la Corporación de Reparación y Reconciliación <http://www.memoriayjusticia.cl>.

Los militares convierten a Chile en un Estado esencialmente policial, cercado y custodiado como una fortaleza. Esta idea la expresa claramente Mary Louise Pratt cuando escribe:

*"El Golpe se anunció a través del bombardeo al Palacio de la Moneda por parte de la Fuerza Aérea chilena, una extraordinaria herida autoinflingida. La destrucción de este espacio vital de la expresión política fue seguida por la invasión de otro espacio no político fundamental para la ciudadanía: el Estadio Nacional, que los militares transformaron en un centro de detención y tortura donde, entre otros horrores, el idolatrado cantante Víctor Jara fue torturado y ejecutado. El estadio se convirtió en una suerte de plaza con muros. La figura de la plaza con muros es emblemática del proceso de reimaginar el país que sucedió al Golpe de Estado. Chile se convirtió en la Fortaleza Chile, con sus entradas y salidas ferozmente vigiladas, sus disidentes expulsados, y el orden de lo visto y lo no visto reconfigurado" (Pratt, 1997:53).*

Es entre los años 1973 y 1979 que los esfuerzos del régimen estarán dedicados centralmente a *"purificar el país del cáncer marxista"*,<sup>32</sup> sin importar las consecuencias. Marco Antonio De la Parra, al reflexionar sobre la idea purificadora del Golpe señala:

*"esa noche en la televisión apareció la Junta Militar de gobierno y el General Gustavo Leigh anunció que estaban decididos a extirpar el cáncer marxista. La idea de enemigo interior de la Doctrina de Seguridad Interior del Estado utiliza la metáfora cancerosa muy cerca. De ahí que el golpe militar sea visto como una terapia radical, como una cirugía arrasadora, como una radioterapia feroz que si se le pasa la mano no importa" (De la Parra, 1999:104).*

Mientras lleva a cabo esta cirugía mayor, cuyos resultados mantiene en estricto control y vigilancia, el régimen va trazando los cimientos del proyecto fundacional que aspira a una total transformación de Chile.

---

<sup>32</sup> Famosa frase acuñada en 1973 por el General Gustavo Leigh, uno de los cuatro miembros de la Primera Junta Militar que asumió el poder tras derrocar a Allende.

### **3.1.3 La refundación nacional**

El régimen surgido del Golpe de Estado no se pensó a sí mismo como un paréntesis restaurador. Fue desde el inicio un experimento que Giselle Munizaga ha llamado *"refundación nacional"* (Munizaga, 1983) y que proclamó abiertamente un proyecto fundacional cuya intención era transformar a la sociedad chilena en todos sus aspectos. En palabras de Mary Louise Pratt: *"Cuando Pinochet hablaba reiteradamente sobre la nueva institucionalidad, se refería a una profunda transformación del Estado y de la sociedad civil y no bromeaba"* (1997: 58).

En ese sentido, puede afirmarse que, sustancialmente, el proyecto fundacional del régimen de Pinochet buscó rehacer Chile bajo una doble transformación que tiene que ver, en lo político, con el establecimiento de una nueva institucionalidad plasmada en la Constitución de 1980 y en lo económico, con la instauración del modelo neoliberal capitalista. Esta doble transformación tendrá por supuesto consecuencias en lo social y lo cultural, como ha dicho Brünner, el proyecto autoritario introdujo importantes modificaciones políticas y económicas *"al tiempo que intentaba cambiar las orientaciones de la población, sus lealtades políticas, sus valores colectivos, su memoria histórica, sus formas de convivencia y de imaginación de futuro"* (Brünner, 1990:50).

## **3.2 Las bases del régimen autoritario**

### **3.2.1 La Constitución política de 1980**

La transformación política, se plasmó en el establecimiento de una nueva carta constitucional, la de 1980, sometida a un dudoso referéndum el día del séptimo aniversario del golpe militar y que vino a configurar un nuevo orden destinado a regir (y dirigir) la vida nacional en todas sus instancias y a través de todos sus estamentos. La Constitución de 1980 legalizó el régimen hasta el año 1989, de hecho, establecía la posibilidad de prorrogar el mandato de Pinochet hasta 1998. En este documento fundamental, se consagran un conjunto de normas, mecanismos e instituciones autoritarias que limitaban fuertemente la soberanía popular. Entre los rasgos antidemocráticos más discutidos se cuentan:

1. El rol de garantes del orden institucional conferido a las Fuerzas Armadas y Carabineros, este último un cuerpo policial uniformado, de estructura y disciplina militares. Esto implicaba dejar en manos de los militares el resguardo de los Poderes del Estado.

2. La creación de un Consejo de un Seguridad Nacional COSENA (integrado por una mayoría militar) que daba a los militares el papel de únicos garantes de la institucionalidad, facultando para "representar a cualquier autoridad de la República en cualquier acto o materia que en su opinión atentare contra las bases de la institucionalidad o comprometiera la seguridad nacional.

3. El establecimiento de la inamovilidad de los comandantes en jefe de las Fuerzas Armadas, así como el del Director General de Carabineros, durante los cuatro años que duraba su período en el cargo. El Presidente de la República no podía removerlos salvo que contara con la aprobación del COSENA.

4. El Artículo 8°, disposición que proscribía a las agrupaciones políticas que promovieran la lucha de clases. Este artículo, escrito con una ambigua y amplia redacción, amenazaba el pluralismo ideológico y la libre expresión de las ideas.

Asimismo, la constitución consagra lo que Manuel Antonio Garretón (1995) ha llamado *enclaves autoritarios*, entre los que se pueden reseñar la restricción de cualquier actividad empresarial por parte del Estado, un sistema electoral binominal destinado a asegurar una sobrerrepresentación parlamentaria de la minoría o el eventual triunfo legislativo de la derecha, si la oposición de centro e izquierda no lograba actuar unida, cosa que se estimaba más que probable dada su heterogeneidad. También consideraba la existencia de un Senado en el cual un tercio, es decir nueve de sus integrantes, no eran electos por la voluntad popular, sino que eran designados, cuatro de ellos por las Fuerzas Armadas.

Tal como concluye Fernández Fredes, la Constitución de 1980 estableció un conjunto de disposiciones que constreñían seriamente la expresión de la soberanía popular, cuando no la coartaban de plano,

*"al entronizar la presencia en el escenario político institucional de órganos y poderes que no tienen basamento en la voluntad popular, dotándolos de atribuciones que, al menos en la letra de la Constitución, pero en muchos casos con efectos palpables en la práctica política cotidiana, inciden de*

*modo importante en la decisión de los destinos nacionales". (Fernández Fredes, 2002:207)*

### **3.2.2 El modelo neoliberal capitalista**

La transformación económica se propone instaurar un modelo de tipo neoliberal que implicaba el fin del Estado empresario y el establecimiento del mercado como el principal mecanismo para la asignación de recursos económicos. Es así como a partir de 1975, Pinochet entrega el manejo de la economía a un grupo de jóvenes economistas liberales de la escuela de Chicago, quienes dismantelaron el Estado económicamente hegemónico que había alcanzado a construir parcialmente el gobierno de la Unidad Popular. Esto se tradujo en diversas políticas, las más importantes tienen que ver con la eliminación de los controles de precios, la apertura comercial a la competencia internacional y el fomento a las exportaciones, hasta un proceso de privatización de las empresas públicas creadas por el Estado a partir de los años 40, otorgándole con todo ello un papel protagónico al sector privado.

En ese marco, la aplicación de la llamada política de shock, que implicaba la disminución del gasto fiscal, en particular del gasto social, así como de la emisión de dinero, se tradujo en una importante caída en los niveles de empleo y de remuneraciones de los trabajadores. En ese marco, la recesión mundial y la caída de los precios del cobre, a partir de 1982, provocaron una grave crisis en la economía chilena. Tal como lo ha reconocido desde la derecha política Andrés Allamand:

*"El esquema parecía funcionar con el automatismo de un engranaje suizo hasta que bruscamente todo pareció tener pies de barro. Hacia 1983, la desocupación alcanzó aterradoras cifras cercanas a 30% y el producto había caído casi 15% en los dos años anteriores. Todo pareció tambalear. El régimen de acero acusaba una extendida fatiga de material" (Allamand, 2000:141).*

### **3.3 La resistencia al Régimen autoritario.**

#### **3.3.1 De las protestas sociales a la organización opositora**

En ese contexto de severa recesión económica y desempleo, surge en 1983 una explosión de protestas sociales, las cuales se convierten luego en una estrategia

política de derrocamiento del régimen autoritario por medio de la movilización social. Recuerda De la Parra:

*"las protestas eran una fiesta... La convocatoria de la primera protesta encontró a un país dispuesto a sacudirse tantos años de buenos modales, encontró un formato que posibilitaba la expresión ciudadana con menos miedo. Protestar por un tiempo limitado golpeando una cacerola tenía algo profundamente civil...El estado de sitio era horadado con armas inofensivas, el grito, el acuerdo, la protección de la muchedumbre anónima. Niños, madres, familias enteras, acudieron al llamado. Tenía un profundo sentido lúdico, un goce de la revancha, una cosquilla de risa en la fila que nos quitaba esas manías de cuartel de los ritos nacionales bajo el régimen castrense. Se nos devolvía el espacio del desorden, que es la opción ciudadana por excelencia, que la civilización sea un acuerdo y no una orden" (De la Parra, 1999:161).*

Aunque no logran por sí mismas la caída del régimen, las sucesivas protestas sociales revelan la emergencia de un movimiento opositor que empieza a organizarse y pugnar por visibilidad; así surgen públicamente los partidos políticos cuya existencia legal era rechazada por el régimen; los grupos de presión y asociaciones voluntarias emergieron con una rapidez similar. La disidencia comienza a coordinarse en torno a múltiples organizaciones civiles, sociales y culturales, forzando a los militares a aplicar cierta liberalización política y social, lo que tuvo como consecuencia un considerable aumento de los espacios de libertad y de la disminución paulatina de los espacios propiamente autoritarios. De la Parra resume este fenómeno diciendo:

*"Las protestas irían socavando el poder omnipotente de Pinochet, permeando su ejercicio de la autoridad. El ingreso de civiles en sus ministerios llegó a su apogeo en 1985, con Sergio Onofre Jarpa en el Ministerio del Interior, con fuertes consecuencias. Paulatinamente se levantaron algunas restricciones, la censura previa de libros, el retorno gota a gota de los exiliados..." (De la Parra, 1999: 163).*

La oposición al régimen fomenta la discusión y la crítica, haciendo que el cuestionamiento al orden autoritario pronto sea un asunto de debate público.

Agrega De la Parra:

*"Lo cierto es que comenzó a orquestarse una acción ciudadana... La discusión estaba abierta y era imposible hacerla retroceder. En cada grieta que se habría se colocaba una cuña. En toda elección se discutía sobre política por muy gremial que fuese. Se identificaban dos bandos. Ser de oposición ya no era sinónimo de ser marxista (confusión que estimulaba el discurso del gobierno) y estar con el gobierno significaba asumir las responsabilidades de actos dolosos y éticamente reprobables (ya no se podían mantener las confusiones). Ser de oposición permitía, poco a poco, ir siendo incluso más creativo. Ya no sólo se contaba con los acontecimientos que habían llevado al golpe militar" (De la Parra, 1999: 163).*

### **3.3. 2 Espacios y formas de expresión de la resistencia**

La emergencia de una oposición organizada no se expresa nada más en la movilización social ni en la sola búsqueda de la recomposición política diezmada por el régimen. La oposición también va ampliando poco a poco diversos espacios y formatos de expresión y visibilidad que tienen su raíz en la cultura y que desafían al orden autoritario en su incapacidad de construir sentidos y significaciones aceptadas como válidas y propias por el conjunto de la sociedad.

Como explica Garretón:

*"La supresión de la política como actividad colectiva y forma de expresión de las aspiraciones sociales, obliga a la sociedad civil a buscar y desarrollar espacios y lenguajes que impulsan un dinamismo cultural donde se combinan heroísmo, necesidad de sobrevivencia, búsqueda de representación e interpretación, denuncia, transmisión de herencia simbólica, defensa de una identidad, pasión y oficio" (Garretón, 1993:8).*

Nelly Richards ha explicado el desarrollo de estos espacios de expresión señalando que durante el gobierno militar, Chile se escinde en dos polos que *"buscan reorganizarse, con signo invertido, en torno a la fractura"* (Richards, 1993:55). Mientras el polo victimario pretende imponer mediante la fuerza represiva e institucional su proyecto fundacional, clausurando todo espacio de

disenso, *"el polo victimado aprende traumáticamente a disputarles sentidos al habla oficial, hasta lograr rearticular las voces disidentes en microcircuitos alternativos que impugnan el formato reglamentario de una significación única"* (Richards, 1993:55).

El polo victimado del que habla Richards, representa a aquellos sectores sociales, ideológicos y políticos que fueron *derrotados* en septiembre de 1973 y que, mediante el aparato represivo que se ha descrito, fueron eliminados de la esfera pública. Sin embargo, estos sectores encarnan ideas, valores, tradiciones y proyectos que son también parte de la nación, por lo cual no pueden ser omitidos indefinidamente ni mucho menos excluidos del ámbito público de la sociedad. Como señala Brünner: *"Incluso reprimidos y vigilados, ellos vuelven a aparecer, se intercomunican y difunden, restableciendo una sociabilidad que lentamente se va abriendo paso y que aparece con creciente vigor en libros y canciones, en poemas e investigaciones, en celebraciones y recuerdos, en sueños y vigiliass"* (Brünner, 1985: 52).

Hay quienes han llamado a este fenómeno de conquista de espacios de expresión como una *"cultura de la resistencia"*, mientras otros prefieren referirse al surgimiento de una *"cultura alternativa"*. En verdad, dice Brünner:

*"Lo que ha estado en gestación, lo que ha ido desarrollándose progresivamente, aunque no de manera lineal ni uniforme, son espacios de simbolización, espacios por tanto de creación y comunicación, que introducen en la sociedad y en la cultura la experiencia colectiva reprimida por el régimen militar, y que la amplifican bajo las formas del discurso y de la obra, de la prensa y la música, del análisis histórico y la crítica social, de la literatura o la liturgia, del cine documental o la proposición académica"* (Brünner, 1985:54).

Estos espacios de creación y comunicación de los que habla Brünner, también comportan propuestas de sociedad que impugnan y aspiran a subvertir el orden establecido por el régimen militar. Este último tuvo que hacerse cargo de esas expresiones y, aun sin reconocerlas formalmente, o incluso buscando controlarlas o prohibirlas, terminó por aceptar su existencia y por reconocer que ya no podía

mantener dividida a la sociedad y excluida o silenciada a una parte demasiado importante y numerosa de ella.

Así es como,

*"Se desarrolla una prensa de oposición, vertiente de expresión de la pluralidad de concepciones que existen en la sociedad chilena; se multiplican los centros académicos independientes; surge una poderosa corriente de arte que por sus propios méritos invade las salas de exposiciones y de teatro; se multiplican las casas editoriales dispuestas a dar curso a la producción de calidad, cualquiera sea su signo ideológico; incluso en las universidades y en los aparatos ideológicos controlados por el régimen se vislumbra un inicio de apertura, así no sea porque la presión social de ideas, signos y proposiciones que viene de fuera de los ámbitos oficiales termina por abrir sus propios circuitos de resonancia en el campo cultural"* (Brünner, 1985: 55).

Mediante la paulatina conquista de diversos espacios de expresión, la disidencia chilena va destruyendo la pretendida universalidad del autoritarismo, poniendo en marcha una pluralidad de valores e ideas contestatarias que representan depresiones, relieves y nuevos cauces que socavan la planicie uniforme del decir autoritario. Estas prácticas disidentes, surgidas en el seno de la cultura, proponen otras lecturas de la realidad, ofreciendo perspectivas originales, desconocidas y más dinámicas que representan la diversidad del pensamiento.

De esta manera, aunque complejas y heterogéneas, las prácticas culturales surgidas en el seno de la disidencia chilena se gestaron en torno a una aspiración común:

*"La cadena solidaria de una cultura de la resistencia se encargó de que los sectores excluidos compartieran formatos comunitarios de reidentificación social...la plástica, el teatro, la poesía, el video, la literatura, la prensa alternativa, narraban vivencialmente un cotidiano de lucha, y sellaban el pacto comunicativo en clave emotivo referencial"* (Richards, 1993:40).

En la diversidad de prácticas disidentes interesa en este trabajo destacar la importancia de la consolidación de un sistema de prensa opositor surgido a comienzos de los años ochenta y que tuvo su expresión en una decena de

revistas y periódicos que exponía en sus páginas la inconformidad con el poder militar que se ejercía sin contrapeso, por lo que no estarían exentos de enfrentar reiteradamente la represión y la censura militar. Es en las páginas de estas publicaciones donde cobra visibilidad el humorismo gráfico como un discurso de resistencia, tal como se verá a continuación.

### **3.4 Situación de la prensa en el Chile autoritario.**

Desde el mismo día del Golpe de Estado, el régimen se da a la tarea de aniquilar el sistema de medios de comunicación en Chile tal como funcionaba hasta entonces. Éstos deberán ahora someterse a bandos militares, basados en las atribuciones que otorgaban el Estado de sitio y el Estado de emergencia, los cuales facultaban ampliamente a la autoridad militar para restringir y suspender las libertades de opinión e información.

Es así como el primer bando militar ordena el 11 de septiembre de 1973 que *"la prensa, radiodifusoras y canales de televisión adictos a la Unidad Popular deben suspender sus actividades informativas"*. Sin duda, fue la prensa política la que padeció primero, y con más severidad, los rigores prohibitivos derivados de esta disposición, en virtud de la cual desaparecen todos los diarios y revistas comprometidos con el pensamiento de izquierda, los que sufrieron la incautación de sus maquinarias y edificios. En el sistema se conservan sólo diarios y revistas de las dos empresas privadas afines al nuevo régimen: *El Mercurio* y su cadena nacional y el diario *La Tercera*, además de unas pocas revistas de derecha y algunos diarios de provincia.

Asimismo, se cierran unas cuarenta radioemisoras a lo largo del país, y otras pasan a ser administradas por el nuevo gobierno, que forma una cadena radial denominada *Radio Nacional de Chile*.

En cuanto a las televisoras, *Televisión Nacional de Chile* y *Televisión de la Universidad Católica*, los dos canales de cobertura nacional también sufren la intervención de la autoridad militar.

Este verdadero desmantelamiento del sistema de medios de comunicación es resumido por el periodista Ascanio Cavallo, quien señala:

*"En febrero de 1974, el 50 por ciento de los periodistas de Santiago estaba cesante; de los 11 diarios existentes quedaban sólo cuatro; cinco radioemisoras habían sido bombardeadas y expropiadas; las revistas de izquierda desaparecieron y los canales de televisión sufrieron la cirugía ideológica de las nuevas autoridades" (Cavallo, 1996:148).*

Tal como sostiene Arturo Navarro en el *Sistema de Prensa bajo el Régimen Militar* la aniquilación del sistema de prensa política se consolida en los primeros años de gobierno autoritario con métodos como la requisición y clausura. Los medios sobrevivientes serán sometidos a una férrea censura previa a cargo de censores militares que revisaban todos los contenidos de los medios, rechazando la publicación de toda aquella información que se juzga contraria a los intereses de la nueva autoridad (Navarro, 1985).

De esta manera, como constata el Informe de la Comisión Verdad y Periodismo del Colegio de Periodistas de Chile (1960-1990) *"La actitud de la prensa, desde 1973 fue principalmente de supervivencia. Es decir, la alternativa era someterse a la legislación y, más que eso, a las reglas prácticas de conducta impartidas a través de instrucciones directas, o desaparecer"* (1991:34)<sup>33</sup>.

En ese sentido, además de los bandos militares, dictados con diferentes numeraciones hasta el año 1986, y que facultaban a la autoridad para controlar arbitrariamente a los medios de comunicación y así suspender, intervenir y restringir la información que llegaba a los chilenos, el régimen ejerció un severo control de los medios de comunicación reflejado no sólo en una estructura normativa y legal, sino sobre todo, en un sistema de censura y represión cuyas reglas tácitas le impidieron a la ciudadanía el legítimo derecho a la información. No obstante esta realidad, hubo quienes decidieron buscar la apertura informativa y se hicieron cargo de crear y sostener medios de comunicación contrarios al pensamiento oficial, aunque esa decisión implicara soportar medidas administrativas, judiciales e incluso violencia directa. Siempre estuvo vigente la legislación restrictiva para la prensa, aunque en algunos períodos se aplicará en forma más estricta que en otros; sólo a partir de 1988 vino a disminuir

---

<sup>33</sup> En [http://www.colegiodeperiodistas.cl/documentos/informe\\_verdad\\_y\\_periodismo\\_1960\\_1990.doc](http://www.colegiodeperiodistas.cl/documentos/informe_verdad_y_periodismo_1960_1990.doc)

notoriamente la presión sobre algunos medios, la cual en todo caso no desapareció sino hasta 1990. (Informe de la Comisión Verdad y Periodismo 1960-1990)

### **3.4.1 Métodos de control de la prensa: censura y autocensura, represión a periodistas**

#### **3.4.1.1 Censura**

La voluntad de control y vigilancia del sistema de medios de comunicación, tiene que ver fundamentalmente con la pretensión dictatorial de cercar las esferas del pensamiento y las ideas dentro de límites prefijados. En ese sentido, los dispositivos de censura constituyen mecanismos institucionales que afectan la libertad de producción y la abierta circulación de toda clase de textos. En palabras de Beatriz Sarlo: *"Como institución la censura erosiona la vida pública, en algunos casos aniquilándola por completo, en otros, reduciéndola a unos pocos actores autorizados o imponiendo instituciones de legitimación que imparten el imprimatur a lo que puede circular de manera abierta"* (Sarlo, 1991:28).

Según los valores autoritarios la censura se justifica pues cumple con objetivos perentorios: la preservación de la seguridad y la unidad nacional frente al peligro extranjero (el comunismo internacional, en este caso), la conservación del Estado frente a sus enemigos internos (la Doctrina de la seguridad nacional), la defensa de una ideología de Estado, la afirmación de una jerarquía de valores como suprema, la salvación pública, la moral colectiva, la defensa de los intereses de algunos sectores de la sociedad frente a otros (Sarlo, 1991).

Asimismo, las modalidades de la censura pueden tener múltiples rostros: puede estar representada institucionalmente en un lugar específico del Estado o de otros aparatos de poder o tener una actividad difusa, pero eficiente, que opera según líneas establecidas, aunque no siempre públicas, de clasificación de los discursos. Así *"en su carácter de aduana ideológica, política, moral o estética, la censura define los campos de visibilidad de una cultura al decidir sobre las reglas de legitimidad, y exhibir el poder necesario para que se cumplan"* (Sarlo, 1991:31)

En lo que se refiere a los medios de comunicación, durante el régimen militar en Chile, la supresión de diarios y revistas de izquierda, la confiscación de sus bienes, la detención, fusilamiento y exilio de periodistas fueron acompañados de una censura de contenidos que durante mucho tiempo no sólo impidieron a los sectores políticos y populares la posibilidad de su expresión masiva, sino que además fueron eliminados incluso como fuentes de información o protagonistas de noticias. La censura directa<sup>34</sup>, coordinada por la Dirección Nacional de Comunicación Social (DINACOS) y efectuada por censores militares, y la imposición de la autocensura fragmentaron arbitrariamente la realidad publicable, tal como afirma el periodista Eduardo Santa Cruz en su libro *Análisis histórico del periodismo chileno* (1988).

#### **3.4.1.2 Autocensura**

Además de la censura, la represión informativa operó eficazmente gracias al desarrollo de un clima de autocensura. Este clima lo generaron tanto los ejecutivos a cargo de los medios de comunicación que no deseaban exponerse a un control directo, como los periodistas, que temían arriesgar su fuente de trabajo. Debe añadirse que el control del material a posteriori por parte de los materiales, sistema denominado por Guillermo Sunkel "*censura represiva*" (Sunkel, 1983:19), fue determinante en el desarrollo de un verdadero sistema de autocensura en los medios de comunicación.

---

<sup>34</sup> El periodista Ascanio Cavallo en [La Historia oculta del régimen militar](#) (Ob. Cit.) reseña varios episodios en los que la censura hacia los medios de comunicación se hizo patente a extremos ridículos. Como los siguientes:

- Mensaje, una de las revistas sobrevivientes, propiedad de la congregación jesuita era implacablemente censurada. Mensaje tenía en un comienzo tres censores, poco después fueron aumentados a quince (1997:148)

- Dinacos había contratado como censor para los medios de comunicación a Max Reindl, un eficiente publicista que había alcanzado un sutil método de intimidación. *Lo siento mucho*-advertía a los reincidentes-, *pero la próxima vez va a tener que conversar con el comandante Merino. El es de la DINA.* (1997:148)

- En otra ocasión Radio Santiago fue suspendida por tres días por una información que molestó a los vigias de Pinochet, pero que la radio no había dado. *"Si, ya sé que ustedes no lo dijeron. Tengo el nombre de la emisora que lo propaló. Pero la medida ya está tomada. En todo caso, estos tres días de suspensión quedan abonados a cualquiera situación que se les presente en el futuro. Lamentablemente la autoridad no puede retractarse. La explicación la daba el mismo Secretario General de Gobierno, general Hernán Béjaros"* (Cavallo, 1997:148-149)

- Otros episodios relacionados con la censura han sido detallados por Hernán Millas en el libro *Los señores censores*, 1985. Edit. Antártica, Santiago de Chile.

Cabe destacar con Beatriz Sarlo que los dispositivos de autocensura, si bien son indicadores del poder de una censura convertida en sentido común e interiorizada, también indican formas de desviación y forzamiento de los límites implantados por la censura: *"La autocensura puede afirmar los objetivos de la censura si su producto es el silencio, pero también puede ser una estrategia para erosionar su eficacia, si su producto es, por ejemplo, alguna forma de doble discurso o del discurso esópico, que en sus mismas figuraciones lleva escrito el poder de la censura"* (Sarlo, 1991:32). Estas formas de doble discurso constituirán interesantes estrategias de la prensa de oposición para eludir la censura, el "leer entre líneas" se convertirá en un verdadero pacto de lectura y complicidad que irá de la mano con la fruición mediática en esos años <sup>35</sup>.

Respecto a la autocensura, la Comisión Verdad y Periodismo que por encargo del Colegio de Periodistas de Chile realizó un estudio sobre la prensa durante el período 1960-1990 señalan, entre otras conclusiones, que durante la época dictatorial:

*"Los diarios dejan de reportear los hechos susceptibles de ser censurados. Son numerosos los hechos aislados de los cuales se informa, contribuyendo a la confusión del lector. Incluso hay momentos en los que un diario en las páginas de redacción evalúa hechos que no han sido informados en el espacio de crónica. No sólo los niveles de omisión y ocultación son altos, sino también hay evidentes muestras de inexactitud en las informaciones analizadas y abundantes eufemismos"* (1992) <sup>36</sup>.

Vale la pena destacar, dice esta investigación, cómo algunos medios discuten con DINACOS la aplicación de la censura y en algunos casos logran concesiones, mientras otros se limitan a obedecer el llamado telefónico de atención, siempre amenazador, de ese organismo.

---

<sup>35</sup> Sobre este tema existe la investigación Estrategias discursivas de la prensa de oposición al régimen militar en Chile 1973-1989, Eliana Arancibia y Olga Ostría, Olga. Revista Estudios de Periodismo, N°6, Mayo de 2001 Págs. 38-52, Universidad de Concepción Chile.

<sup>36</sup> Este estudio puede consultarse en [http://www.colegiodeperiodistas.cl/documentos/informe\\_verdad\\_y\\_periodismo\\_1960\\_1990.doc](http://www.colegiodeperiodistas.cl/documentos/informe_verdad_y_periodismo_1960_1990.doc)

### **3.4.1.3 Represión a periodistas**

La represión puede ser definida como una red de tecnologías y procedimientos de control que emplea grados variables de coacción y violencia. Tiene como fin último producir de manera continua el disciplinamiento sobre quien se aplica, garantizando su conformidad al orden emergente, su adaptación y acatamiento (Brünner, 1990).

Además de la censura y la autocensura, también se aplicaron métodos represivos que procuraban controlar y coartar el trabajo periodístico. Estas medidas, en el mejor de los casos, consistieron en amenazas directas a los periodistas, amedrentamientos, seguimientos y vigilancia, mientras que en casos menos afortunados, se materializaron en ataques físicos a numerosos directivos, reporteros, fotógrafos y camarógrafos de la prensa disidente<sup>37</sup>.

Según datos recabados por la Comisión Chilena de derechos humanos, entre septiembre de 1973 y agosto de 1988, la represión a periodistas se expresaba en las siguientes cifras:

*Periodistas ejecutados: 6; detenidos desaparecidos: 13, asesinados:1; exiliados: más de 300; secuestrados: 15; expulsados del país: 10; con prohibición de ingreso: más de 150; agredidos (denuncias) 27; con pena de entañamiento: 7; condenados: 10; amenazados de muerte: 41; detenidos en labores profesionales: 50; encargados reo: 40; procesados: 44; con prohibiciones de informar (censura, requerimientos, etc.): 103; sufrieron atentados y allanamientos: 6* <sup>38</sup> .

---

<sup>37</sup>Casos de represión se multiplican en la historia del periodismo de esos años. Ejemplos de ello son el ataque vivido por la periodista Elizabeth Subercaseaux, quien en 1985 publicó en la revista APSI un artículo titulado *Generales desmienten el día decisivo* (en el cual por primera vez se aludía al embarque obligado y de última hora que tuvo Pinochet en el golpe de 1973), y el asunto le costó una paliza que le propinaron unos hampones en su casa. O el asesinato del periodista José Carrasco en 1986, la misma noche en que el general Pinochet relataba en televisión los pormenores del atentado del que había sido víctima. Asimismo, numerosos periodistas tuvieron que enfrentar procesos judiciales por publicar informaciones que no eran del agrado de los militares. Muchos de ellos llegaron a ser encargados reos como supuestos autores del delito de injurias y ofensas a las Fuerzas Armadas.

<sup>38</sup> Cifras consignadas en el documento *Derechos Humanos y Plebiscito*, Editado por la Comisión Nacional de Derechos Humano, Santiago de Chile. 1988.

Brünner señala que la represión es una forma puramente fáctica de un poder que se ejerce por la fuerza, coartando cualquier disenso mediante el castigo y la agresión. Por eso la represión puede que produzca disciplinas y acatamientos pero nunca sentidos; induce mediante estímulos y sanciones comportamientos determinados, pero no socializa una cultura ni internaliza verdaderas motivaciones de adhesión a ese orden (Brünner, 1990).

Por eso es que en este caso, las exigencias de sometimiento, por más violentas que sean, no logran detener ni aplacar el surgimiento de un bloque de prensa opositor, amplio espacio de expresión pública de los sectores disidentes.

### **3.4.2 Surgimiento de la prensa opositora**

En medio de las restricciones vigentes, los primeros medios impresos opositores surgen en forma casi clandestina, con una circulación reducida muchas veces a nivel barrial, siendo distribuidos de mano en mano en pequeños círculos que comparten ideas contrarias al régimen. En julio de 1976 son autorizados por DINACOS las tres primeras publicaciones impresas no oficiales: la revista *HOY*, ligada al pensamiento demócrata cristiano y los boletines *Solidaridad* de la Vicaría de la Solidaridad del Arzobispado de Santiago y *APSI*, dedicado al comentario de temas internacionales.

Siempre en el intersticio de la legalidad y soportando permanentemente el acoso de la autoridad, estas publicaciones abrirán el camino para la creación de nuevos medios, fundamentalmente revistas, que se atreven a desafiar las prohibiciones autoritarias. Como recuerda De la Parra:

*"aparece la revista HOY y circula de manera casi clandestina el APSI, dos revistas importantísimas en el panorama cultural de esas décadas. Son leídas con fruición y comentadas. Se escriben con finura, equilibrándose sobre el filo de esta censura invisible pero implacable que muchas veces les arrancará un pedazo, llegando hasta el episodio inolvidable en que se prohibieron las fotografías y se editaron números totalmente surrealistas donde todas las fotografías estaban en blanco y sólo leíamos textos que describían acciones que quedaban para la imaginación"* (De la Parra, 1999: 127).

En 1977, la Junta militar establece el llamado Plan Chacarillas, que fija metas y plazos para un nuevo ordenamiento, denominado por los militares como *transición a la democracia*, con el objetivo de crear un aparente clima de normalización de la vida social del país. Como señala Arturo Navarro, este plan también se expresa en una voluntad legalizadora de la prensa por parte del régimen, que a su vez, permitirá la incorporación de nuevas publicaciones no oficialistas como la *Bicicleta*, *Análisis*, *Haciendo Camino*. Sin embargo, en junio de 1978, el diario *la Segunda*, pese a ser oficialista, es clausurado por 48 horas y la revista *HOY* sufre la misma sanción por dos meses. Ese mismo año, un bando militar prohíbe la difusión de noticias relacionadas con la relegación de dirigentes políticos y sindicales, lo que demuestra que si bien el régimen admite la existencia de esta prensa, todavía marginal, no está dispuesto a tolerar que sus contenidos se escindan de lo oficial y permitido.

La promulgación de la Constitución de 1980, que garantizaba que *"toda persona, natural o jurídica tiene derecho a fundar, editar y mantener diarios y revistas en las formas que señala la ley"*, posibilitó la legitimación de hecho de aquellos medios no oficialistas que preexistían a la dictación de la carta de 1980. Sin embargo, *"el único objetivo de esto es crear una imagen de tipo liberal que en la práctica no sucedía, precisamente porque se mantuvo el régimen de censura hacia los medios de oposición"* (Sunkel, 1983:18).

De esta manera, los medios opositores siguen pugnando por traspasar el cerco informativo. En ese contexto, al llegar 1983 y producirse la efervescencia política y social derivada de la crisis económica, el gobierno responde con un supuesto plan de apertura política, encabezado por el civil Sergio Onofre Jarpa en el Ministerio del Interior, quien pretendía acallar de esa manera el descontento popular. Este simulacro de apertura posibilita el surgimiento de la revista *CAUCE*, en diciembre de ese año, el propósito de la nueva publicación era expresar el pensamiento social demócrata.

Ese año nace también *Fortín Mapocho*, periódico que completa un bloque de prensa opositora cada vez más agresiva, que cobra visibilidad nacional y cuyas ventas se elevan mucho más allá de lo esperado por las autoridades. Así, al llegar 1984, las revistas *CAUCE*, *HOY* y *APSI*, certifican ventas de 60 mil, 30 mil y 20 mil

ejemplares quincenales, respectivamente. Pero tal como señala Arturo Navarro, a medida que suben las ventas, aumenta la represión.

A principios de noviembre de 1984, el gobierno dicta un nuevo estado de sitio que se prolongó por seis meses. Este hecho fue conocido como un segundo 11 de septiembre para el sistema de prensa chileno pues son impedidas de circular *Análisis*, *APSI*, *CAUCE*, *Fortín Mapocho*, *La Bicicleta* y *Pluma & Pincel*. La revista *HOY* es sometida a censura previa y los demás medios son expuestos a la autocensura. Recién en mayo de 1985 se pondrá fin al de estado de sitio y la situación tiende a normalizarse. En 1987, después de una larga batalla legal, nace *La Época* con permiso solicitado por los editores de *HOY*, diario que se constituiría en el último bastión de la prensa opositora en Chile.

### **3.5 El humor gráfico en la prensa de oposición**

La prensa de oposición al régimen autoritario utilizó profusamente un recurso de larga tradición en el periodismo impreso chileno: el humor gráfico, género cuyas características se prestaban pródigamente para comunicar el pensamiento de la disidencia. En ese sentido, las revistas y periódicos opositores, desarrollaron de acuerdo a su propia ideología, estilo y públicos, espacios estables para dar cabida a la expresión humorística en sus diversas facetas: historieta, collage, caricatura, dibujos de situación, fotomontaje, entre los más destacados.

Asimismo, los humoristas gráficos asumirán desde estos espacios una vocación creativa comprometida con las ideas, valores, demandas y proyectos de los sectores de oposición, encarnando así la figura de *autor social* referida anteriormente (Steimberg, 2002). En efecto, los humoristas se expresan no desde un punto de vista individual, sino que asumen la representación de aquellos sectores que no están de acuerdo con la dictadura, es desde esta posición que pueden plantear una visión humorística sobre lo que acontecía en el país bajo la autoridad militar. El humor se convierte así en un registro de identificación, un referente de memoria compartido en el que se imprime también la opinión, la denuncia, la crítica y se bosquejan proyectos y deseos.

Como recuerda Hernán Vidal, *Hervi*, dibujante de la revista *HOY*, atreverse a hacer humor durante la dictadura "era un trabajo muy serio", pues el permanente

acoso autoritario, hacía que el trabajo creativo tuviera siempre como telón de fondo la exigencia de hacer reír a través del juego cómplice de lo implícito. Sobre todo en los inicios de la prensa opositora, el humor se construía siempre en los tenues pliegues de la insinuación:

*"se ha notado a lo largo del tiempo lo peligroso que es hacer una crítica a las esferas del poder a través del humor gráfico. El dibujante debe hacer un trabajo de sintonía fina y de ir tanteando donde pisa para no hundirse. Los tiempos de la dictadura generaron que el dibujo creciera a un nivel superior de madurez, porque se tuvo que buscar más allá de la caricatura explícita, un tipo de doble lectura de las ilustraciones"*<sup>39</sup>

Estos recatos, sin embargo, no durarán demasiado, a medida que se consolida el bloque de prensa opositora, el humor gráfico se irá haciendo más explícito y franco, así, las situaciones, los personajes y los temas representados serán expuestos con total irreverencia.

### **3.5.1 La prohibición del humor**

El humor gráfico, por su amplio potencial significativo, su innata voluntad transgresora e irrespetuosa y su vocación de originalidad, será considerado por el régimen como una expresión subversiva y peligrosa, y como tal, sufrirá constantemente el control, el asedio y la prohibición. Asimismo, sus creadores vivirán bajo amenaza, dice Hervi: *"La dictadura marcó una forma muy compulsiva de opinar a través del dibujo. Si para mí antes dibujar fue un divertimento, en ese momento fue una necesidad. Varias veces fui amenazado, incluso de muerte. Prefiero no dar nombres"*.<sup>40</sup>

El afán censor y prohibitivo del humor llegó a su máxima expresión en agosto de 1987, cuando un decreto militar prohibió la publicación de un especial de humor de la revista *APSI* cuyo título hablaba por sí mismo: *"Las mil caras de Pinochet. Mi diario secreto"*. La prohibición la decidió el fiscal militar Lorenzo Andrade quien a su vez emitió una orden a funcionarios de la Policía de Investigaciones de Chile

---

<sup>39</sup> Entrevista al dibujante Hervi publicada en Lo nuestro, Sitio oficial de la Corporación del Patrimonio Cultural de Chile en <http://www.nuestro.cl/notas/perfiles/hervi.htm> Abril de 2002.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

para que requisaran en la imprenta alrededor de 30 mil ejemplares de la mencionada revista, además de originales, manuscritos, fotografías, películas y planchas offset. Junto con ordenar esta requisición, el fiscal acusó a los periodistas Marcelo Contreras y Sergio Marras, director y director adjunto de APSI, respectivamente, de injuriar con dicha publicación al general Pinochet. Así, apoyado en el artículo 284 del Código de Justicia Militar que castigaba a los autores de ofensas contra los miembros de las Fuerzas Armadas, el fiscal consideró que la revista, en cuya portada aparecía un dibujo del jefe de Estado caracterizado con ropajes de Luis XIV, constituía una ofensa a Pinochet.

La revista APSI publicó en su editorial un escrito titulado: *"En defensa del humor"*, en el cual se argumentaba con vehemencia el derecho que todos los chilenos tenían a gozar de esta forma de expresión:

*"APSI enfrenta una nueva requisición. Esta vez se trata de un número extraordinario dedicado al humor político. Sin injurias ni odiosidades, consiste en una sátira sobre el jefe de Estado, el Pinochet político, quien ostenta dicha calidad por el solo hecho de ostentar también el título de Presidente de la República. A la vez es candidato a permanecer en dicho puesto hasta 1997.*

*Junto con los argumento periodísticos y jurídicos en los que sostenemos nuestro derecho a practicar esta forma de crítica política, queremos hacer un alegato a favor del humor, a favor del derecho de los chilenos a reírse de sí mismos y de quienes los gobiernan, proponiendo otra mirada a las situaciones agobiantes que hemos vivido en estos catorce años, no para quitarles su dramatismo, sino para mostrar su lado absurdo.*

*¿Es que el general Pinochet no puede ser objeto de crítica o del humor?  
¿Acaso él mismo no recorre el país descalificando a sus adversarios a través de la crítica implacable y la mayor de las veces injusta? ¿No es el mismo quien, en su estilo socarrón, hace mofa de los señores políticos? ¿No hace él mismo humoradas, como afirmar que el plebiscito no significa una elección de autoridades sino la afirmación de los 16 años que contempla la Constitución?*

*Una vez más deberemos defendernos ante los tribunales- curiosamente, esta vez ante tribunales militares- nuestro derecho a no estar de acuerdo. Junto*

*con ello intentaremos defender el derecho a la risa, el tan escaso humor de estos catorce años" (Editorial APSI N° 214, 24-30 agosto 1987).*

Los responsables de la publicación fueron encargados reos y la Corte Marcial confirmó el fallo. Esta decisión fue apelada por los inculpadados, cuya defensa se hizo pública en las páginas de APSI. En septiembre de aquel año, el consejo editorial de dicha revista dio a conocer el siguiente comunicado:

*"La revista APSI protesta por la detención de Marcelo Contreras y Sergio Marras y exige su inmediata libertad. No aceptaremos jamás que los directivos de medios informativos sean encarcelados por reflejar lo que la mayoría del país piensa. Catorce años de represión no han logrado hacernos desertar. El humor político formó siempre parte de las mejores tradiciones periodísticas y culturales de nuestro país. Su represión es inútil. Prohibir la risa es grotesco" (APSI N° 215, 31 de agosto-6 de septiembre de 1987).*

Pese a todo, ambos periodistas permanecieron en prisión durante dos meses, hasta fines de octubre de 1987, cuando fueron dejados en libertad condicional. El incidente provocó que el humor se ubicara como tema de debate público, llegando a realizarse en Santiago de Chile una gran manifestación para reivindicar el derecho a la risa. Este episodio es evocado por Marco Antonio De la Parra:

*"La revista APSI prepara un número desenfadadamente humorístico contra el absolutismo pinochetista. El número es prohibido y Sergio Marras y Marcelo Contreras, directores de la publicación son llevados a la cárcel. Se considera una suerte de atentado contra la figura de Pinochet, sin duda es muy agresivo, pero en Chile no hay matices. La agresión, por sublimada que esté, es entendida como amenaza de muerte y como tal es tratada. Esto, más que atemorizar, mueve a la risa. El país se ríe mucho de Pinochet. Los chistes pululan y hasta sus partidarios se permiten bromas. Se llega a realizar un acto público en defensa del humor. Es divertido" (De la Parra, 1999:179-180).*

En ese contexto, el tema del humor llega a constituir un referente en estos dibujos publicados en agosto de 1987 por la revista *APSI*:



*El humor es más fuerte*<sup>41</sup>



*Viva el Humor*

### 3.5.2 Los espacios del humor gráfico

Las tres revistas opositoras más vendidas *HOY*, *CAUCE* y *APSI* le concedieron al humor gráfico un papel expresivo relevante, todas estas publicaciones mantuvieron en sus páginas espacios permanentes dedicados al humor a cargo de equipos de talentosos dibujantes que, siempre de acuerdo a la línea editorial de las respectivas revistas, se encargaron de hacer reír y de hacer pensar a los lectores sobre aquello que parecía tan poco divertido y razonable: la dictadura.

#### 3.5.2.1 El humor gráfico en *HOY*

La revista *HOY*, surgida en 1976, fue una de las primeras publicaciones no oficiales que aparecieron durante el régimen pinochetista. Sostenida por intelectuales ligados a la Democracia Cristiana y a sectores progresistas de la Iglesia Católica,

---

<sup>41</sup> *El humor es más fuerte*, *Apsi* del 24 al 30 de agosto de 1987.

*Viva el Humor*, *Apsi*, del 31 de agosto al 06 de septiembre de 1987.

esta revista se caracterizó por su estilo sobrio y mesurado, siempre apegado a un sentido periodístico clásico.

Bajo el lema "La verdad sin compromisos", HOY desarrolló un periodismo moderado y serio, de acuerdo a estos principios, su inconformidad con el régimen autoritario se expresó de manera cautelosa, casi siempre se cuestionaba al régimen desde una perspectiva cimentada en valores morales. Este estilo de oponerse, en forma más solapada, menos frontal, libraría a HOY de ser sacada de circulación el 6 de noviembre de 1984, fecha en que, como se ha dicho, el gobierno dicta Estado de Sitio y son proscritas publicaciones como CAUCE, APSI, Análisis, Fortín Mapocho, La Bicicleta, Pluma & Píncel. HOY, en cambio, solo sería sometida a censura previa.

De acuerdo a su particular estilo, HOY desarrolló dos espacios humorísticos estables: *Cosas de Rufino*, a cargo del dibujante Alejandro Montenegro "Rufino" y *Sucede...* firmado por el dibujante Hernán Vidal, *Hervi*.



*Recintos Secretos*<sup>42</sup>



*Libertad de Prensa*

En *Cosas de Rufino* los protagonistas son casi siempre los mismos: corpulentos hombres de rostro serio, siempre protegidos por grandes gafas oscuras y

---

<sup>42</sup> *Recintos Secretos*, Hoy N°545, del 28 de abril al 04 de mayo de 1988.

*Libertad de Prensa*, Hoy N°569, del 13 al 19 de junio de 1988.

ataviados de riguroso traje negro. Estos personajes aparecen normalmente en pareja, en algunas imágenes se le muestra ejerciendo acciones represivas sobre los disidentes: golpear, apremiar, allanar, arrestar y otras vejaciones; en otras, aparecen cumpliendo labores de espionaje y fisgoneo en lugares públicos y privados, siempre al acecho de aquellos ciudadanos que tienen pensamientos democráticos. Representan a los agentes de la CNI, que se infiltran en las manifestaciones, en las universidades, en los lugares públicos y, en general, en todos aquellos espacios sociales donde pudiera haber focos disidentes.

Lo que caracteriza a los dibujos de Rufino es que los personajes son delineados sin demasiado artificio, tampoco se representan grandes decorados, ni mayores ambientes, es un dibujo sobrio, cuya riqueza semántica reside sobre todo en el diálogo, casi siempre un breve intercambio de palabras entre estos siniestros personajes que deja entrever lo ridículo de su oficio. Es en definitiva un humor depurado, inteligente, y a veces, casi críptico.

*En Sucede...* su creador, Hervi, se encarga de dibujar escenas cotidianas de la ciudad, los protagonistas siempre son personas normales: niños, mujeres, trabajadores, comerciantes callejeros, estudiantes, transeúntes. Estos personajes siempre aparecen sosteniendo un diálogo en los que se comenta la actualidad nacional: la situación económica, el escenario político, los deportes, la moda, la farándula, de tal manera, que las escenas dibujadas son la representación de la opinión popular, lo que dice la gente en las calles sobre el país y el gobierno. Interesante resulta que siempre en el centro de la escena aparece la figura de un edificio decadente que sobresale del resto del paisaje urbano. Desde ese edificio conocemos un diálogo que tiene lugar en su interior, no vemos los rostros de los personajes pero los identificamos por lo que dicen: es el dictador que da instrucciones, opina, ordena, llegando a desesperar a sus colaboradores. El dibujante ha encontrado a través de este recurso, una forma sutil de burlarse del Dictador sin tener que dibujarlo y ni siquiera nombrarlo.

### Sucede<sup>43</sup>



#### 3.5.2.2 El humor gráfico en CAUCE

La revista *CAUCE* se publica por primera vez en diciembre de 1983, sostenida con el apoyo de grupos ligados a la Socialdemocracia chilena. Desde el inicio, esta revista desarrolló un estilo particularmente agresivo y confrontacional; se caracterizó por denunciar en sus páginas las acciones ilícitas de la familia Pinochet, siendo una de las primeras publicaciones que investiga los delitos económicos cometidos por el General, su esposa Lucía Hiriart y sus hijos. Al punto que el gobierno, en respuesta a las denuncias de la revista, modificó la antigua Ley sobre abusos de publicidad, aumentando penalidades y creando nuevos delitos relativos a la vida privada, y la honra de las personas y sus descendientes. Precisamente por su estilo directo y rotundo, la revista *CAUCE* fue una de las publicaciones que más duramente debió enfrentar los embates de la censura y la

<sup>43</sup> *Sucede*, Hoy N°477, del 08 al 14 de septiembre de 1986.

represión, tal como se ilustra en la siguiente declaración de su director Gonzalo Figueroa Yáñez, publicada en la página editorial de la revista en agosto de 1986:

*"El gobierno quiso arrastrar a la cárcel al personal periodístico completo de CAUCE, buscando la forma de acallar definitivamente nuestra voz. El ejemplar de CAUCE que usted tiene ahora en sus manos fue producido mientras nuestros periodistas eran buscados o perseguidos, mientras estaban esperando declarar o mientras se les mantenía encarcelados...Se trataba de que CAUCE no fuera acallado y aquí estamos nuevamente en la calle. Gonzalo Figueroa Yáñez, Director. Anexo Cárcel Capuchinos, 27 de Agosto de 1986".*

A partir de su segundo número, CAUCE empieza a publicar en forma irregular algunos cartones humorísticos referentes a la situación política nacional. En el número 11, (del 24 de abril al 4 de mayo de 1984), debuta el suplemento humorístico titulado *La cacerola*, en clara alusión a las manifestaciones populares de descontento que harán del golpeteo de ollas una práctica de protesta habitual. El suplemento *La cacerola*, realizado colectivamente por el grupo creativo BRO-MU-RO tendrá distintas secciones, cada una nombrada como un componente de una batería de cocina: El sartén, El tostador, La paila.

Conforme al estilo de la revista, el humor de *La cacerola* es cáustico y mordaz, el Dictador y los militares serán convertidos en siniestros personajes de risa; aparecen cartones humorísticos que aluden a escenas de detenciones, allanamientos, represión callejera e incluso tortura, en definitiva, lo más horrible de esos tiempos se plasma como motivo de risa.

El suplemento se acaba con la suspensión de la revista debido al estado de sitio de noviembre de 1984. Cuando éste es levantado, en mayo de 1985, CAUCE dedicará en lo sucesivo una página estable al humor titulada *"Por los tejados"*, a cargo del dibujante *El Gato*, integrante del colectivo BRO-MU-RO.



La Paila<sup>44</sup>

Los dibujos de *El Gato* mantienen el estilo explícito y agresivo, serán Pinochet y los agentes represores civiles, así como los militares, quienes aparecen con frecuencia retratados en dibujos de expresivo trazo barroco que hacen énfasis en los rasgos ruines, despreciables e innobles del Dictador y su séquito.



Yo no fui (El Gato)<sup>45</sup>

<sup>44</sup> *La Paila*, CAUCE N°19, 21 al 27 de agosto de 1984.

<sup>45</sup> *Yo no fui*. Cauce N° 83, 14 al 20 de julio de 1986.

### 3.5.2.3 El humor gráfico en APSI

La revista *APSI*, fundada en 1976 como un modesto boletín sobre temas internacionales, se alza en los años ochenta como una de las publicaciones opositoras más importantes, certificando una venta de 20 mil ejemplares quincenales. Respaldada por importantes personalidades del ámbito de la cultura como intelectuales, escritores y artistas, esta revista tendrá un cariz esencialmente progresista y democrático, algo que refleja su consigna: "*Por el derecho a no estar de acuerdo*". *APSI*, más que una revista de carácter político, será sobre todo una publicación dedicada al análisis y comentario de temas de sociedad y cultura.

Esta revista comienza desde 1982 a incluir algunos cartones humorísticos tomados de publicaciones argentinas, españolas y brasileñas, como las revistas *Pasquim*, *Oveha negra*, *Folha da tarde*. Más adelante, en forma irregular, abre un espacio llamado *La página alegre*, donde se publican cartones humorísticos de dibujantes desconocidos.

En el número 127 (4 al 17 de octubre de 1983) la revista anuncia en sus páginas la publicación de "*nuestro último dibujo internacional*" y se hace un llamado a los humoristas gráficos chilenos a "*tomarse esta página ¡vengan a vernos!*". A partir del siguiente número se publican algunos cartones sin firma y colaboradores no permanentes contribuyen con algunas ilustraciones.

En julio de 1984 debuta en *APSI* una de las más célebres secciones de humor de esa época: *El Resumidero*, página de creación colectiva, que reunía lo mismo fotos que dibujos, recortes de otras revistas, fragmentos de titulares y diversos elementos gráficos. En su aparición, sus anónimos creadores describían con estas palabras el ánimo de la página:

*"Ni resumen, vertedero de lágrimas. Receptáculo de titulares desbocados huyendo de un cardumen de tijeras. Tijeral de censores de plasticina. Colector de ilusiones gráficas, también. Vómitos en reversa como película rodada al revés; locomotoras marcha atrás desbajando una cuesta. Recortes exabruptos, omisiones, mixturas, flatos místicos y caleidoscópicos. En fin, crisis colectiva de zancadillas del oficio; por las circunstancias y el devenir. Aquí, con mucho arte, compartimos".* (APSI del 31 de julio al 13 de agosto de 1984)

El *Resumidero* tuvo a la figura de Pinochet como objeto privilegiado de risa. El Dictador, convertido en personaje gracias a la imaginación de estos humoristas anónimos, apareció caracterizado como Drácula, Mefistófeles, El padrino, Napoleón, entre otras personalidades que compartían sus rasgos autoritarios, como en esta imagen, parodia de la película *El último emperador*.



*El último emperador*<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> *El último emperador*, APSI, RESUMIDERO, 28 de marzo de 1988.

En diciembre de 1986 el *Resumidero* desató un singular conflicto. Estaba próxima la visita del Papa Juan Pablo II a Chile programada para la primera semana de abril de 1987 y en esta página humorística se imprimió el logo de la visita papal con un sugerente "Llévatelo", aludiendo obviamente a la persona del general Pinochet, en una especie de súplica al Sumo Pontífice. Esta página provocó la molestia de la Comisión Pro Visita Papal, que protestó ante la humorada, aunque para no opacar las actividades del Papa las autoridades restaron importancia al hecho.



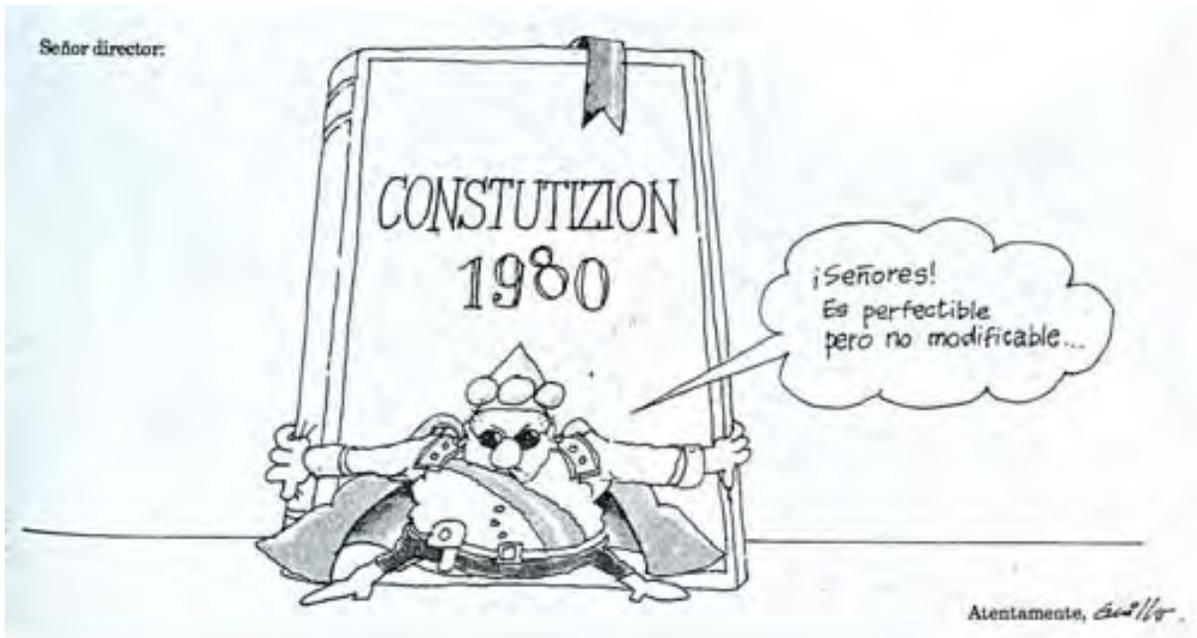
*Santo Padre, Llévatelo*<sup>47</sup>

Por otra parte, en el año 1984 comienza a publicar cartones humorísticos en *APSI* el dibujante Guillermo Bastías, *Guillo*, quien tendrá como lema de su trabajo la frase: "El humor es más fuerte", aludiendo así a la potencia expresiva y catártica del humor frente a la violencia dictatorial. *Guillo* publicará sus trabajos cada semana en la sección de cartas al director, firmando siempre como "Atentamente, *Guillo*", su dibujo será algo así como una epístola gráfica de un lector más de la revista.

---

<sup>47</sup> *Santo Padre, Llévatelo*, *APSI*, *RESUMIDERO*, 15 de diciembre de 1986.

Este dibujante también tendrá al Dictador como personaje central de muchos de sus cartones, representándolo como un principito caprichoso con el pecho cubierto de medallas y condecoraciones, en cuya cabeza se suspende un sombrero de payaso que emula una corona imperial.



*Constutizion 1980*<sup>48</sup>

Además de las secciones estables El resumidero y el cartón de Guillo, APSI publicó en 1986 un irreverente especial de humor, titulado *Los mejores chistes de milicos*, el cual reunió trabajos de humoristas gráficos argentinos, uruguayos y chilenos, curiosamente esta publicación no fue censurada, algo de lo que no se libraría en 1987 el segundo especial de humor titulado "*Las mil caras de Pinochet. Mi diario secreto 1987*" que tal como se señaló, fue requisado antes de circular.

En el capítulo que sigue, y a la luz de los supuestos teóricos y contextuales que hasta aquí se han expuesto, se intenta conocer e interpretar la particular visión de quienes se enfrentaron al régimen autoritario en Chile y narraron por medio del humor gráfico la cotidianidad de la vida en dictadura. El análisis de estas

---

<sup>48</sup> *Constutizion*, APSI N°279, 21 al 27 de Noviembre de 1988.

imágenes permitirá conocer el carácter de la paradoja humorística en el contexto del Chile autoritario: gozar de aquello que causa dolor, en este caso, el acatamiento a la voluntad del Dictador y sus esbirros militares y civiles, que emplearon la represión y una amplia gama de crueles dispositivos para someter a los chilenos.

**4. ANÁLISIS DE LAS IMÁGENES DEL HUMOR  
GRÁFICO DE LA PRENSA DE OPOSICIÓN AL  
RÉGIMEN AUTORITARIO. REPRESENTACIONES DEL  
DICTADOR Y SUS ESBIRROS.**

#### **4.1 Consideraciones metodológicas y analíticas.**

El supuesto que ha guiado este estudio es que las imágenes del humor gráfico de la prensa de oposición al régimen autoritario en Chile constituyen prácticas discursivas en las que los sectores opositores inscribieron un patrimonio colectivo de representación sobre lo que se podría llamar *vivir y padecer* la dictadura. Por medio de su análisis se puede interpretar la historia desde una perspectiva societaria y revelar aspectos del pensamiento disidente ignorados por la historia oficial.

Para este análisis se han escogido como sustentos fundamentales los métodos analíticos e interpretativos de la lingüística textual y de la semiótica, disciplinas que en términos generales, permiten estudiar los discursos mediáticos como textos en profundidad, considerando no sólo su interpretación literal y sus dimensiones exclusivamente discursivas, sino también los diversos contextos (cognitivo, social, cultural, histórico) en que son producidos.

En ese sentido, el estudio de las imágenes humorísticas como prácticas discursivas, exige atender a tres aspectos, mismos que fueron considerados para la elaboración con fines metodológicos de una matriz de análisis del texto visual, que considera las especificidades del humor gráfico como tal. Estos son:

- 1) Los planos de la expresión y el contenido que permiten estudiar a la imagen como una función semiótica que se manifiesta en forma de textualidad en un contexto comunicativo.
- 2) Los niveles textuales de la imagen que implican una sintaxis (visual), una semántica (del texto) y una pragmática (de la comunicación).
- 3) Los aspectos enunciativos, pues toda imagen, en tanto entidad discursiva, construye siempre un interpretante, y el espacio de aquello que muestra constituye siempre una puesta en escena.

##### **4.1.1 Matriz de análisis del texto visual para un estudio del humor gráfico**

Esta matriz de análisis (Ver figura1) se elaboró con base en la construcción teórica expresada en los capítulos 1 y 2 de este trabajo, con el propósito de operacionalizar el aparato conceptual establecido en esas líneas, de modo que

las nociones teóricas se convirtieran en elementos orientadores que hicieran viable la práctica analítica.

Los niveles de análisis que establece esta matriz y su mutua correspondencia permiten, como se verá, conocer las características del humor gráfico como discurso en un contexto concreto de enunciación, en el caso que nos ocupa, el humor gráfico publicado por la prensa de oposición al régimen autoritario en Chile, cuyo desarrollo contextual se trató en el capítulo 3.

La matriz, en tanto herramienta metodológica que regula las posibilidades analíticas de las imágenes estudiadas, facilita el territorio complejo del posterior ejercicio interpretativo que, finalmente, dará respuesta a las interrogantes que se plantearon al inicio de esta investigación.

#### **4.1.2 Corpus de análisis**

Esta investigación toma como corpus de análisis las imágenes humorísticas publicadas entre los años 1984 y 1988 en las revistas opositoras *HOY*, *APSI* y *CAUCE*. Esta decisión metodológica obedece fundamentalmente a dos razones:

- a) El período 1984-1988 corresponde al último lustro dictatorial. Es a partir de 1984 cuando la disidencia al régimen cobra auténtica organización, protagonismo y visibilidad, esta conquista de espacios será paulatina hasta el final del régimen en 1988.
- b) Las revistas escogidas, además de ser las que registraron mayor venta en la época, son representativas de la diversidad del pensamiento opositor. Conforme a esto y como se expuso en el capítulo 3, cada una desarrolló en sus páginas su particular estilo de humor.

##### **4.1.2.1 Selección y clasificación del corpus de análisis**

De un total de 150 imágenes humorísticas se han seleccionado alrededor de 60 de acuerdo al referente que se tematiza en el dibujo.

En virtud de lo anterior, las imágenes se han agrupado obedeciendo a la siguiente clasificación:

- Imágenes que tienen como referente a Augusto Pinochet, Dictador y rostro emblemático del régimen.
- Imágenes que tienen como referente a los represores uniformados (militares y carabineros) y a los represores civiles (agentes de la CNI o policía secreta).

Es preciso manifestar que de todas las imágenes recopiladas, esta selección obedece al interés central de esta investigación que es analizar e interpretar la representación que la disidencia hizo de los opresores a través de la imagen humorística. Importa aquí conocer no sólo QUÉ muestran estas imágenes, sino sobre todo CÓMO Y PARA QUÉ se muestra a los causantes del sufrimiento que se purga mediante el acto de humor.

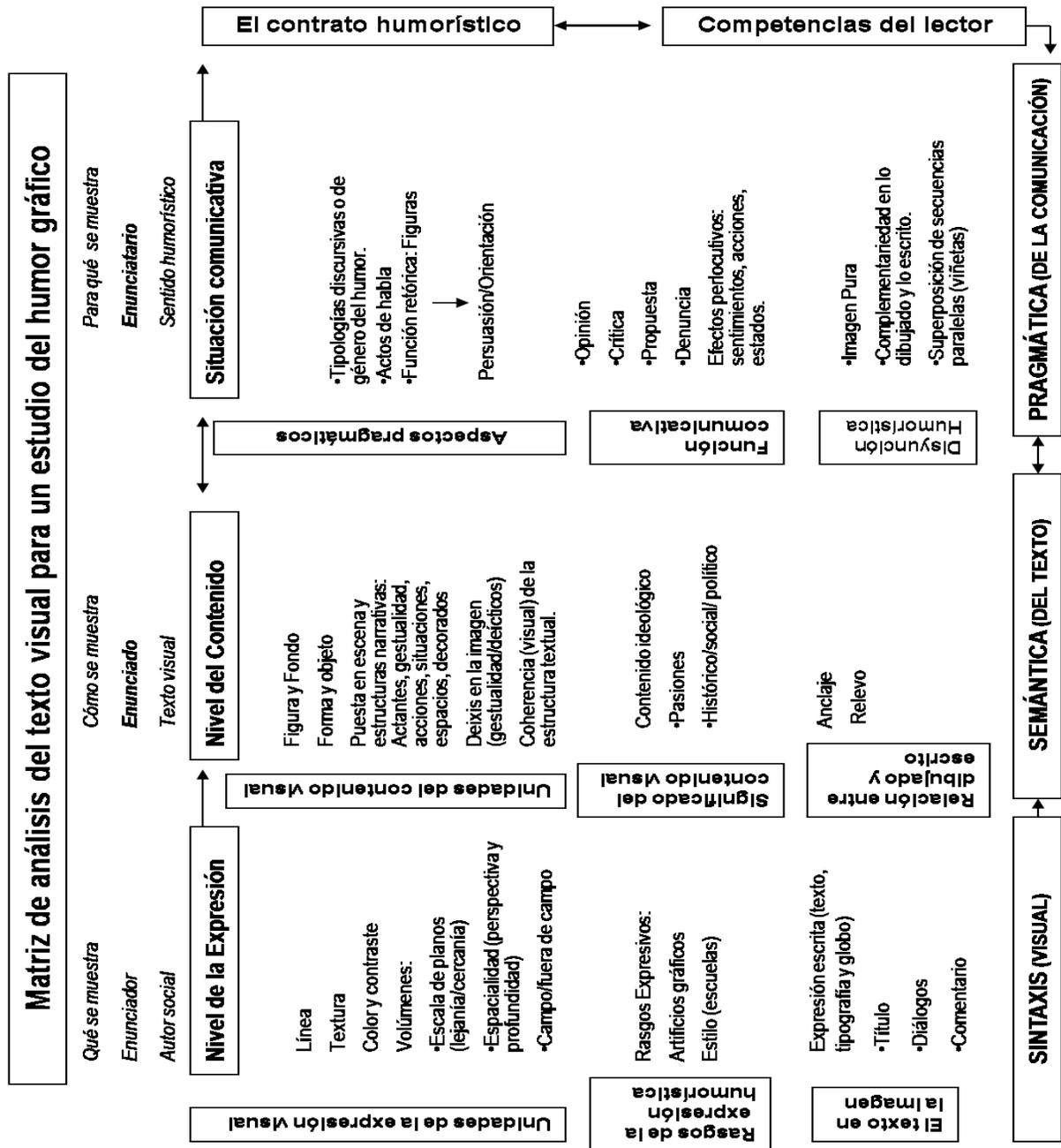


FIGURA1

## **Análisis de las imágenes del Dictador y sus esbirros en la Revista HOY**

### **4.2.1 Aspectos representacionales del Dictador en HOY**

A nivel de la expresión, los dibujos de Rufino están contruidos con un mínimo de artificios gráficos. Son imágenes en las que los personajes, espacios y situaciones representados se simplifican al máximo; estamos frente a un dibujo extremadamente depurado, delineado a través de líneas netas que marcan sin mayores detalles ni modulaciones los contornos y rebordes de las figuras, que aparecen casi siempre sin tratamiento textural.

Asimismo, los personajes y objetos son trazados aquí con total ahorro expresivo; tampoco se representan ambientes ni decorados, es un dibujo escueto y sobrio, cuya riqueza semántica reside sobre todo en los diálogos que consisten casi siempre en breves, pero contundentes intercambios de palabras entre los personajes.

A nivel del contenido, la representación del Dictador se construye en HOY, por medio de la *ausencia*. En efecto, Pinochet como referente no aparece nunca dibujado, no hay una sola imagen en todo el grupo estudiado en la que se retrate físicamente al Dictador. Su figura se construye siempre mediante un ejercicio retórico de supresión que a nivel visual es completo, pues se le impide al espectador asistir a cualquier representación visual del referente.

Conforme a lo anterior, en estas imágenes la representación del Dictador se hace patente siempre por medio de una *Elipsis*. Esta figura se obtiene suprimiendo un elemento de la imagen, lo cual genera una escena en la que la ausencia es evidente y a partir de ella el elemento faltante se transforma en protagonista. Así, la figura del Dictador aun siendo "no visible", es establecida imaginariamente como una presencia que se sitúa en el espacio que se encuentra fuera del campo de la imagen.

Esta ausencia recalca el protagonismo del militar en el cuadro, a través de dos estrategias discursivas empleadas por el dibujante:

- 1) Por medio de la recreación de un diálogo en el cual se hace hablar al Dictador, pero no se le muestra. En este grupo de imágenes el espectador debe reconstruir imaginariamente la presencia de Pinochet a través de sus dichos,

marcados como intertextos de su discurso, siempre dentro del globo que encierra la voz del Dictador.



Imagen H-1<sup>49</sup>

2) Por medio de las citas que los personajes representados en la imagen hacen de los dichos del Dictador. De esta manera, son otros los que refieren sus palabras a modo de intertexto que viene marcado con frases como "dijo que", "dicen que", tal y como lo muestra la **imagen H-2**.



Imagen H-2<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> *Dios me puso aquí*, HOY N°520, 06 al 12 de julio de 1987

<sup>50</sup> *Dijo que no es dictador*, HOY N°527, 24 al 30 de agosto de 1987.

Puede pensarse que esta forma de representación del Dictador tiene que ver con un dispositivo de autocensura empleado por el dibujante para evitar las consecuencias represivas que un retrato caricaturizado de Pinochet podría acarrearle. Evidentemente esta manera "limpia" de mostrar al Dictador se corresponde con el estilo no confrontacional de la revista en que son publicados los cartones y es también una estrategia interesante para eludir la eficacia de la censura que, como telón de fondo, dominaba el ejercicio del periodismo en esa época.

Hay que acotar asimismo, que esta forma representacional o esta "*manera de decir*", en palabras de Eliseo Verón, hace que la complicidad entre enunciador y enunciatario sea llevada al extremo. En efecto, la comprensión de la imagen en tanto discurso, depende aquí totalmente de ese universo de competencias compartidas entre el dibujante y el lector que sólo son posibles gracias a que forman parte de un mismo grupo social y político, son imágenes para la fruición de lo que llamaremos un *lector altamente competente*.

#### 4.2.1.1 El Dictador en HOY: el Dios omnipresente

En el grupo de imágenes estudiadas que tiene como protagonista a Pinochet se le representa como un hombre convencido de que ocupa el papel de un Dios Omnipresente. El Dictador es expuesto en estas imágenes seguro de su poder supremo, absoluto e incuestionable, que se extiende en el tiempo y vigila todos los espacios.

Es este papel divino que Pinochet se arroga, el que es cuestionado por el enunciador en las mismas imágenes, en las cuales como se verá, se muestra lo desmedido de las pretensiones dictatoriales de dominio y control totales y se revela a la par su imposibilidad.

De esta manera, en la **imagen H-1** (página anterior) se muestra la figura de un hombre común que sostiene en sus manos un periódico. El rostro de este personaje, trazado con total simpleza gráfica, revela sorpresa e incredulidad: las cejas han sido dibujadas con dos líneas oblicuas que connotan asombro; la boca es delineada con una línea semicurva invertida que resulta en una mueca de tristeza y desazón.

La reacción del personaje la explica el texto que aparece encerrado en un globo, cuyo delta invertido señala que la locución procede del periódico: "Yo estoy aquí arriba porque Dios me puso aquí".

Las competencias del lector le permiten advertir que quien habla a través del globo es el Dictador: se sabe que su voz es la única que se difunde públicamente. Pese a la simplicidad del dibujo, la disposición de los elementos gráficos en el cuadro marca los estatutos de lectura de la imagen. De esta manera, el globo, que contiene la locución del Dictador, ocupa prácticamente toda la parte superior del cuadro y así la voz, aún desde el periódico, resuena fuerte y clara para emitir una afirmación indiscutible.

El Dictador se hace presente en la imagen a través de sus dichos. Pero, ¿Qué implicancias tiene esta frase desde un punto de vista significacional?

*Yo estoy aquí arriba.* La frase marca una autoafirmación a través de un deíctico temporal y espacial, *aquí arriba*, que pone de manifiesto el lugar físico y simbólico que ocupa el Dictador. Él tiene el poder y por ello está por encima de las personas, de los hechos, las ideas, la legalidad.

*Porque Dios me puso aquí.* Es el único argumento que justifica el carácter irrefutable del lugar que ocupa. El "estar arriba", se debe, tal como los monarcas absolutistas, a que su poder emana directamente de Dios y por ello, no obedece a leyes humanas, ni puede ser cuestionado.

El rostro perplejo de quien lee la frase del Dictador encarna el rostro de quienes padecen la poco privilegiada posición de "estar abajo".

La **imagen H-3** (página siguiente) representa una situación similar a la anterior. Aquí se repite la organización gráfica del cuadro, que muestra la hegemonía de aquella voz cuyo dueño no necesita exponerse. El personaje dibujado es también un ciudadano común que lee el periódico con expresión de asombro, mientras el Dictador le (nos) habla desde la página, afirmando: "La constitución no será muy buena...pero es mía".

Pinochet aparece en la imagen autoinvestido nuevamente de un poder divino y absoluto, admitiendo que tal vez la Constitución<sup>51</sup> no es "muy buena", pero al ser

---

<sup>51</sup> Se refiere indudablemente a la Constitución de 1980, documento que legalizó el régimen hasta el año 1989y de hecho, establecía la posibilidad de prorrogar el mandato de Pinochet hasta 1998. En este

de su autoría y más aún, de su propiedad ("es mía"), su calidad no es impugnable ni debatible.

¿Qué implica pues que Pinochet sea el "dueño" de la Constitución? Implica presentar al Dictador en su pretensión de ser el propietario de Chile; el país, según él, es una de sus posesiones, y su gente, sus leyes, su destino, son patrimonio de una única persona a quienes las demás están subordinadas.



Imagen H-3<sup>52</sup>

Como se aprecia en estas imágenes, la voz pinochetista, tal como la voz de Dios, es la única perceptible en medio del forzado silencio dictatorial, su mandato autoritario no sólo se anuncia en el periódico, también en la radio y la televisión como un soliloquio permanente y reiterativo que los ciudadanos reciben con perplejidad y asombro.

---

documento fundamental, se consagran un conjunto de normas, mecanismos e instituciones autoritarias que limitaban fuertemente la soberanía popular (Ver capítulo III)

<sup>52</sup> *La Constitución es mía*, HOY N°475, 25 al 31 de agosto de 1986.



Imagen H-4<sup>53</sup>

En la **imagen H-4** la voz de Pinochet se representa como audible a través del radio. Tal como en las imágenes anteriores, la locución del Dictador, ocupa prácticamente toda la parte superior del cuadro, indicando la preponderancia del que habla sobre el que escucha. Este último es representado otra vez como un ciudadano normal, quien mientras camina, presta atención a la voz que expresa: "Y cómo seré de patriota que estoy dispuesto a seguir gobernando, aunque no me elijan".

La reacción de extrañeza del radioyente se debe, sin duda, a lo absurdo de las palabras de Pinochet, quien se asume como patriota, es decir, como una persona que ama a su patria y procura su bien. Este sentimiento no se corresponde con la intención expresa del Dictador de no respetar la voluntad popular y seguir gobernando el país, aún sin ser elegido.

Para la lectura de esta imagen son fundamentales ciertas competencias culturales y el bagaje contextual del lector. La dictadura pinochetista se distinguió por abanderar causas "*patriotas*", para los militares ser patriota era un valor y se identificaba principalmente con defender al país de las ideologías marxistas. Conforme a este ideal, el acto de máximo patriotismo en la época era

---

<sup>53</sup> *Patriota*, HOY N°543, 14 al 20 de diciembre de 1987.

"defender" a Chile del comunismo, no importando los métodos que se emplearan para ello.

Las palabras del Dictador revelan de entrada su absoluto desconocimiento de la voluntad del país que gobierna de facto y, en un segundo ejercicio de connotación, el lector competente e identificado con el sentido de la imagen sabrá que, más allá de la presencia de Pinochet como gobernante, su legado dictatorial permanecerá en el tiempo, pues la drástica refundación del estado organizada por la dictadura tiene carácter perdurable y es por esto que podrá seguir gobernando "aunque no lo elijan".



Imagen H-5<sup>54</sup>

La voz dictatorial omnipresente también protagoniza la **imagen H-5**. En esta escena, una vez más, se plasma cómo la palabra autoritaria es audible en todos los espacios de comunicación cotidianos. Así, desde la televisión el Dictador declara: "Ningún extranjero puede venir a decir qué tenemos que hacer...sólo yo puedo hacerlo". El lector que posee las competencias contextuales sabe que lo expresado en la imagen alude al clamor internacional que a través de múltiples canales diplomáticos y civiles exigía el regreso de la democracia al país.

---

<sup>54</sup> *Ningún extranjero*, HOY N°452, 17 al 22 de marzo de 1986.

En ese contexto, la proclama dictatorial se construye en la contradicción, al tiempo que su autor defiende al país de lo que él llama injerencias o intrusiones extranjeras, se arroga el derecho personal de decidir qué rumbo debe tomar Chile.

Hemos visto que en estas imágenes la figura del Dictador se construye por medio de su *ausencia*. Este recurso retórico permite también ubicar al Dictador en el papel divino que el mismo se ha atribuido, y que el enunciador ha escogido destacar intencionadamente para cuestionarlo, es por ello que a Pinochet no se



Imagen H-6<sup>55</sup>

le ve pero, al igual que Dios, posee el don de la ubicuidad, que le permite estar presente en todas partes por medio de aquella letanía implacable que envuelve a los chilenos y les recuerda que su papel es oír y obedecer, jamás contestar ni cuestionar, tal y como se muestra en la **imagen H-6**.

---

<sup>55</sup> *Hasta nueva orden*, HOY N°365, 18 al 24 de junio de 1984.

Como se dijo al principio, una segunda estrategia representacional para la figura del Dictador es que éste se haga presente en la imagen por medio de las citas que los personajes retratados hacen de sus dichos, como en la **imagen H-7**:



*Imagen H-7<sup>56</sup>*

En esta escena están representados dos hombres comunes que charlan sobre el acontecer del país. Uno le dice al otro: "el candidato dice que Dios no quiere que se vaya". Las competencias culturales y contextuales del lector le permiten identificar que "el candidato" es el Dictador<sup>57</sup>. Hay que subrayar que en el texto se recurre a un eufemismo, figura retórica de supresión, para aludir al Dictador llamándolo "candidato", sin tener que nombrarlo por sus nombres y apellidos. Pinochet aparece entonces doblemente oculto/presente en la imagen.

Asimismo, mediante el intertexto marcado ("dice que") se pone de manifiesto que es Pinochet quien sostiene que "Dios no quiere que se vaya". Se evidencia de este modo la pretensión absolutista del Dictador, quien está convencido del carácter divino y perpetuo de su gobierno.

---

<sup>56</sup> *Dios no quiere que se vaya*, HOY N°555, 07 al 13 de marzo de 1988.

<sup>57</sup> En 1988 el gobierno dictatorial convocó a un plebiscito en el que los chilenos debían escoger si aceptaban o no la permanencia de Pinochet en el poder hasta 1994. La elección ofrecía entonces un candidato único: Pinochet.

En la imagen, el otro personaje, asumiendo sus dichos desde un "nosotros", responde: "pero a mí me tinca que más que por premiarlo a él... es por castigarnos a nosotros". En esta frase el enunciador exterioriza el dolor que comparte con sus enunciatarios y que purga en el acto de humor: soportar la dictadura es la condena que enfrenta la sociedad chilena, es el castigo compartido que pesa sobre el autor y sus lectores.

En la **imagen H-8** se muestra a dos individuos vestidos de oscuro, uno le explica al otro: "La estrategia de la campaña es que el candidato empiece comparándose con Moisés, luego con Abraham, después con Noé y así hasta llegar a Dios".



Imagen H-8<sup>58</sup>

Es preciso destacar, que si bien el dibujo de Rufino está construido en la total simpleza expresiva, el color de las vestimentas de los personajes contrasta siempre la diferencia entre ciudadanos comunes, que aparecen en blanco y los

---

<sup>58</sup> *Estrategia de campaña*, HOY N°569, 13 al 19 de junio de 1988.

partidarios del régimen, que se representan siempre vestidos de negro, en una oposición básica del bien y el mal.

Volviendo al diálogo, éste remite al lector competente a comprender que los individuos representados en la imagen son una pareja de asesores o ideólogos de la campaña del "candidato", del que ya conocemos su identidad.

Se revela en lo dicho la ausencia de argumentos e ideas razonables que justifiquen y sustenten la permanencia de la dictadura. El discurso autoritario no se enuncia en base a hechos o razones, sino que se proclama a través de leyes y verdades irrefutables.

El supuesto carácter divino del poder dictatorial hace plausible comparar al Dictador con los patriarcas de la Iglesia; las parangones no son fortuitos, el lector competente sabrá, por ejemplo, que establecer un paralelo entre Pinochet y Moisés<sup>59</sup>, hace aparecer al primero como el "libertador y profeta" de la nación, que guía a los chilenos hacia la "tierra prometida". Asimismo, a Moisés fue el mismo Dios quien le entregó las tablas de la ley las cuales, para el caso, son también comparables a la Constitución de 1980. Igualmente, la comparación con Abraham<sup>60</sup> y Noé no es casual; mientras el primero entregó a Dios la prueba máxima de fe al aceptar el sacrificio de su primogénito en su nombre, el segundo, como héroe del diluvio, aparece como el salvador por excelencia. Gracias a su intervención, Dios se reconcilia con los habitantes de la tierra y les brinda una oportunidad de salvación.

---

<sup>59</sup> Moisés fue un libertador y profeta para los hebreos, guió durante 40 años a los Hijos de Israel en su éxodo y en su peregrinación por el desierto con dirección a Canaán, la "tierra prometida". Según se relata en el *Antiguo Testamento*, el hambre y la desesperación aparecieron entre los hebreos pero en el Monte Sinaí, Moisés recibió de Jehová las Tablas de la Ley o Decálogo, es decir, un par de tablas de piedra en las cuales estaban grabados los diez mandamientos.

<sup>60</sup> La Biblia refiere que Dios llamó a Abraham para pedirle abandonar a su familia y a la nación idolátrica a la que pertenecían sus antepasados, sino también a su familia. Debía dirigirse a una tierra que Dios le mostraría. Por su respuesta de fe, vino a ser el padre de los creyentes.



Imagen H-9<sup>61</sup>

La pretensión de divinidad de Pinochet es desnudada en todo su patetismo en la **imagen H-9**, la cual fue publicada en el contexto de la visita del Papa a Chile en abril de 1987<sup>62</sup>.

En el cuadro, se representa a un asesor de campaña quien sostiene una entrevista telefónica con el Dictador para proponerle el último recurso que subirá sus bonos electorales: "*La pillé, jefe: Tengo una solución para lo de la popularidad...*". Asumiendo entonces que hay un problema con la imagen pública del candidato, el asesor recomienda "*mandamos a hacer un auto blanco con una especie de vitrina arriba...y usted se sube...*"

Desde luego que el lector competente, sabrá que la propuesta del asesor consiste en construir una réplica del papamóvil que transporte al Dictador en una vitrina. De esta manera, si Pinochet no consigue ser el mismísimo Dios, al menos se le puede elevar a la misma categoría que el Sumo Pontífice, representante de Dios en la tierra, descubriéndose así lo desproporcionado de las ambiciones dictatoriales.

---

<sup>61</sup> *Popularidad*, HOY N°506, 30 de marzo al 05 de abril de 1987.

<sup>62</sup> En respuesta a la solicitud realizada en julio 1985 por un grupo de Obispos chilenos, el 01 de abril de 1987 el Papa Juan Pablo II realiza una visita de seis días a Chile. Esta visita generó gran expectativa en los sectores disidentes, sobre todo ligados a la Democracia Cristiana, sobre una posible intervención papal para el cese de la dictadura.

#### **4.2.2 Aspectos representacionales de los esbirros en HOY**

Mientras la figura del Dictador es establecida en estos dibujos como fuera del campo de la imagen, la presencia de sus esbirros es visualmente manifiesta y recurrente. De hecho, los dibujos de Rufino tienen casi siempre como protagonistas a estos personajes, los cuales han sido creados de acuerdo a un estereotipo que le permite al lector saber que se trata de una clase muy particular y temida de represores del régimen; no son simples militares o carabineros: son agentes de la Central Nacional de Informaciones, por sus siglas CNI, y como tales actúan de encubierto para ejercer su encargo represivo que incluye desde tareas de espionaje e investigación hasta el secuestro, tortura y desaparición de disidentes.

La representación de los represores es elaborada al nivel de la expresión con la depuración y simplicidad característica de este dibujante y es en el plano del contenido donde se distingue que esta austeridad gráfica se manifiesta en la creación de un estereotipo que identifica a los agentes de la CNI como hombres vestidos siempre de traje negro, calvos, corpulentos y de manos desproporcionadamente grandes. El rostro de estos personajes ha sido trazado con líneas rectas que perfilan una expresión de enfado, la mirada queda oculta tras grandes gafas oscuras para enfatizar su siniestro anonimato. Por lo general, estos personajes aparecen en pareja y en algunas imágenes se les muestra realizando acciones represivas sobre los disidentes.

La sobriedad de la construcción gráfica de personajes, acciones y espacios en estos dibujos es enriquecida por medio de los diálogos recreados, que entran en complementariedad con la imagen para la construcción del sentido. Así, el significado y, por ende, la disyunción humorística se concreta igualmente por lo dibujado y por lo escrito.

##### **4.2.2.1 Los esbirros en Hoy: obedientes custodios del orden**

Ahora bien, en el grupo de imágenes estudiadas que tienen por protagonistas a los represores dictatoriales, destaca la voluntad del enunciador por representarlos como individuos limitados intelectualmente e incapaces de razonar por sí mismos,

sus acciones dependen de las órdenes de sus superiores y son acatadas obedientemente.



Imagen H-10<sup>63</sup>

Así, en la **imagen H-10**, se muestra a una pareja de agentes caracterizados de acuerdo al estereotipo que se ha descrito: hombres calvos, corpulentos, vestidos de negro y la mirada oculta tras gafas oscuras. La superioridad jerárquica del individuo de la derecha se hace patente en la imagen gracias a que su figura ha sido representada como de mayor altura que la de su acompañante, asimismo, su gestualidad indica que se trata del que da las órdenes: postura erguida, firme y manos cruzadas tras la espalda, rostro serio y ceño fruncido.

El individuo de la izquierda en tanto, aparece en la actitud del reprendido, de modo que su figura se muestra menos enderezada y las manos caen a los

---

<sup>63</sup> *Idea*, HOY N°527, 24 al 30 de agosto de 1987.

costados del cuerpo en señal de subordinación. Pese a la simpleza del dibujo, unas cuantas líneas han bastado aquí para retratar un rostro de congoja: la boca ha sido delineada con una línea quebrada que connota un rictus de aflicción y temor, la posición de los lentes ha sido trazada con líneas inclinadas, siguiendo la expresión atormentada que se supone deben tener los ojos del regañado.

El diálogo entra en total complementariedad con la imagen, y en este punto es importante destacar que la gráfica con que se ha escrito el texto, entrega pistas de lectura tales que las letras cumplen la función de verdaderos grafemas icónicos<sup>64</sup>, que a su vez se corresponden con la forma en que ha sido delineado el globo que encierra cada fragmento de diálogo. Así, el tono seguro y potente de quien expresa la reprimenda es caracterizado por medio de un globo perfilado con líneas certeras que encierra en letras grandes, claras y muy negras la frase *"Me dijeron que tenías una idea"*.

A esta verdadera acusación en el contexto de la imagen, el otro individuo responde con la frase *"¿Yo? ¡nooo!, no mi civil"* que ha sido cercada aquí en un globo de trazo irregular que connota miedo y nerviosismo. Las letras, de caracteres más pequeños y de color gris, indican el tono de voz más tenue del acusado.

El jefe termina con una amenaza: *"¡Cuidadito!, ¡no te vaya a pillar yo no más!"*, La imagen y particularmente el diálogo, revela lo absurdo del orden autoritario; si en un contexto de "normalidad", tener ideas, generar conocimiento y razonar son acciones positivas, valoradas como parte del ejercicio intelectual que le es intrínseco al ser humano, para el autoritarismo son acciones inadmisibles que merecen un castigo. El orden autoritario en su aspiración de regir la esfera de las ideas y del pensamiento, limita aspectos íntimos de las personas como lo son su inteligencia y sus capacidades de reflexión.

---

<sup>64</sup> Cuando la representación gráfica de los fonemas se expresa de manera artificiosa para dotarlos de sentido por sí mismos, más allá de su propio valor como signo, se les denomina grafemas icónicos (Dondis, 1976).



Imagen H-11<sup>65</sup>

Las limitaciones intelectuales de estos personajes quedan más que demostradas en la **imagen H-11**, en la cual se muestra a un agente que porta en la mano izquierda un spray de pintura y en la derecha un aparato de radio que usa para comunicarse con su superior y hacerle una consulta "profesional": "Perdón, Jefe, curas vende patrias se escribe con be larga o con ve corta...".

Es este texto el que completa el sentido de la imagen, gracias al diálogo, queda claro que el agente se dispone a ejecutar el acto canalla de amedrentar y desprestigiar a los sacerdotes de la Iglesia católica por el hecho de apoyar las causas disidentes<sup>66</sup>, pintando en un muro público la leyenda "Curas vende patrias." Estando a punto de cumplir con su misión, le surge un dilema ortográfico,

---

<sup>65</sup> *Curas vende patrias*, HOY N°338, 28 de marzo al 03 de abril de 1984.

<sup>66</sup> La Iglesia Católica desarrolló un papel importantísimo en la defensa de los derechos humanos durante el régimen autoritario en Chile. En octubre de 1973, casi inmediatamente después del golpe militar, el Cardenal y Arzobispo de Santiago, Monseñor Raúl Silva Henríquez creó el Comité de Cooperación para la paz en Chile, organismo que tuvo como misión prestar asistencia legal y social a las víctimas de violaciones de los derechos humanos en ese período. En enero de 1976 se creó la Vicaría de la Solidaridad del Arzobispado de Santiago, institución que reemplazó al Comité ProPaz y que operó hasta 1992 para pugnar por la defensa de los derechos humanos. Para más antecedente ver: Hugo Cancino Troncoso, Chile: iglesia y dictadura, 1973-1989: un estudio sobre el rol político de la iglesia católica y el conflicto con el régimen militar. Odense University Studies in History and Social Sciences, vol. 201. Odense University Press, 1997.

que no sólo revela su ignorancia y tosquedad, si no que hace evidente también su completa subordinación hacia sus superiores jerárquicos y la falta de reflexión sobre la inmoralidad del trabajo que desempeña.



Imagen H-12<sup>67</sup>

Del mismo modo, en la **imagen H-12** uno de estos agentes se dirige a su jefe por radio para comunicarle un hallazgo preocupante: "*Si, mi civil...es una cuestión súper rara...pa mi que es explosiva...*".El extraño artefacto no es otra cosa que una urna electoral, objeto que este personaje, en su completa ignorancia de los procesos democráticos elementales como las elecciones y los receptáculos donde se depositan los votos, ha confundido con algo que le es familiar: un explosivo.

Considerando que la imagen fue publicada en 1988, es decir 15 años después de la última elección democrática en el país<sup>68</sup>, efectivamente este objeto constituye una rareza en desuso en el contexto autoritario y el asombro casi pueril del

---

<sup>67</sup> **Cuestión rara**, HOY N°548, del 18 al 24 de enero de 1988.

<sup>68</sup> La última elección democrática en Chile había sido para ese entonces la del 04 de marzo de 1973 en la cual la Unidad Popular, coalición política que apoyaba al Presidente Salvador Allende obtuvo el 45% los votos y aumentó su representación parlamentaria.

agente, así como la distancia prudente que mantiene de la urna como si fuera un dispositivo peligroso, causará también la hilaridad del lector.

Desde el punto de vista retórico, la presencia de la urna en la imagen establece una sinécdoque, operación de supresión a nivel del contenido que elimina el todo y muestra sólo la parte, de esta manera, la urna representa el proceso electoral que se avecina y la posibilidad del regreso de la democracia al país. Es esto último lo que realmente inquieta y preocupa a los guardianes del régimen.



Imagen H-13<sup>69</sup>

En la **imagen H-13**, uno de estos recios personajes sostiene firmemente de la mano a un escolar que lo mira hacia arriba con expresión cándida. El diálogo que el agente mantiene con su jefe entera al lector de que el infante ha sido detenido por ser estudiante y tener "aspecto sospechoso". Esta afirmación del represor, unida en el cuadro a la representación gráfica del estudiante como un pequeño inocente, constituye una operación de adjunción en la figura de la antítesis, que consiste en la proposición de dos enunciados de sentido opuesto, en este caso, el enunciado verbal del agente y la figura del niño.

De esta manera, lo que provoca el efecto humorístico a simple vista es la inversión antitética de los papeles en la imagen: el niño inocente es el sospechoso,

---

<sup>69</sup> **Aspecto sospechoso**, HOY N°463, 02 al 08 de junio de 1986.

mientras que el siniestro agente es el custodio del orden. En una lectura más minuciosa, la imagen revela, por una parte, la falta de discernimiento de los esbirros pinochetistas, cuya obediencia no admite matices - implícitamente en la imagen se encuentra presente el mandato represivo de perseguir y apresar a los estudiantes universitarios que continuamente se manifestaban contra el régimen- y por otra, la incoherencia del orden autoritario, en el cual los inocentes son los perseguidos y los malhechores son dueños de la justicia.



Imagen H-14<sup>70</sup>

La **imagen H-14** enseña cuáles son los límites del pensamiento para el orden autoritario y la importancia de verificar que éstos nunca se traspasen, mucho menos desde dentro de las esferas del poder. Por ello es que el jefe pregunta capciosamente *¿Qué es la reconciliación?*, a lo que su subordinado responde enfático *¡No sé mi civil!*. Esta contestación merece un pláceme en el contexto autoritario: *"Te felicito acabas de aprobar el test especial de contrachequeo"*, repone el jefe.

Si bien la reconciliación es, en un contexto de valores universales, un acto positivo que supone la pacificación y el cese del conflicto, para la dictadura, empeñada en liquidar completamente al "enemigo interno", significaba un hecho inaceptable, la derrota más deshonrosa.

---

<sup>70</sup> *Test contrachequeo*, Hoy N°542, 07 al 13 de diciembre de 1986.

Hay que detallar que durante 1986 la necesidad de reconciliación nacional era argumento de un debate público impulsado por sectores disidentes ligados a la iglesia que impulsaron la visita del Papa Juan Pablo II a Chile en abril de 1987. En Santiago de Chile, en un acto masivo en el Estadio Nacional, el Papa pronunció un discurso en el que, si bien no reprobó claramente al régimen autoritario, si hizo un llamado a la reconciliación y al cese de la violencia.



Imagen H-15<sup>71</sup>

Esta imagen y también la **imagen H-15**, recrean la preocupación que causó este debate en el propio Pinochet, quien en varios discursos públicos manifestó que jamás habría lugar a la reconciliación con sus opositores porque era admitir el fracaso de la lucha contra el marxismo. En alusión a este hecho es que en la **imagen H-15**, un agente le comenta a su compañero "El jefe dijo No a la reconciliación porque significa ceder ante los otros", el Jefe es por supuesto el Dictador y esos "otros" son todos aquellos que por oponerse al régimen son considerados como enemigos que deben ser liquidados. La respuesta de regocijo del otro agente sólo refrenda el compromiso obediente de los represores de acatar y venerar al Jefe Supremo: "¡Ese es mi Jefe...Mi alma! ¡Da gusto trabajar con un Jefe así!".

---

<sup>71</sup> **Reconciliación**, HOY N° 541, 30 de noviembre al 06 de diciembre de 1987.



Imagen H-16<sup>72</sup>

Ante la falta de juicio, raciocinio y conocimiento son la fuerza, la violencia y el terror los métodos de los represores, tal y como se muestra en la **imagen H-16**. En el cuadro, cuatro de ellos aparecen enfrentando a un hombre cuyo estatus de opositor queda claro en la imagen gracias a la representación gráfica que hace ver su figura -sin relleno para crear un contraste de color con sus adversarios- como desproporcionadamente pequeña frente al grupo de represores, a quienes desde una esquina del cuadro mira hacia arriba en gesto de total indefensión.

El represor que se dirige a él le bloquea el paso, afirmando la mano en la pared de modo amenazador mientras le dice: "*Quisiéramos tener un pequeño debate ideológico con usted*".

Uno de estos personajes tiene un garrote en sus manos, y disimula su papel de golpeador silbando tranquilamente, mientras dirige la mirada hacia alrededor, como vigilando el entorno. La postura y el gesto siniestro de todos ellos, aclaran que no habrá discusión ideológica, la inteligencia limitada de los agentes no

---

<sup>72</sup> *Debate ideológico*, HOY N°338, 28 de marzo al 03 de abril de 1984.

alcanza para establecer una comunicación de este tipo, es esta consideración la que causará la hilaridad del lector, quien puede presagiar lo que viene a continuación, sabiendo que a las ideas disidentes no se las discute, simplemente se las acalla a golpes.



Imagen H-17<sup>73</sup>

La ausencia de pensamiento y voluntad propia de estos personajes es llevada al extremo en la **imagen H-17**, en ella se muestra a dos individuos que en términos gráficos han sido representados como diferentes a los represores: si bien ambos están vestidos de traje oscuro, no cubren su mirada con gafas negras y podría afirmarse que sus rostros han sido delineados con líneas menos rotundas para hacerlos parecer amables. El lector competente sabrá que estos individuos representan a los funcionarios civiles del gabinete de Pinochet, ideólogos del régimen cuyos preceptos intelectuales – gérmenes de la ideología derechista neoliberal – fueran implantados a la fuerza por los militares, brazos operativos finalmente de sus ideas autoritarias.

---

<sup>73</sup> *Comunistas*, HOY N° 366, del 25 al 31 de julio de 1984.

El personaje que se ubica en el centro de la imagen mantiene asido con una cadena al cuello a un individuo representado según lo descrito al principio como un agente represor. En particular éste, además del característico traje oscuro y gafas negras, aparece de volumen considerablemente mayor en relación a sus acompañantes, sus manos de hecho doblan el tamaño de las de éstos; su boca trazada con una línea zigzagueante, remeda el gruñido de un perro en alerta antes de ladrar. Esta caracterización hace que el agente quede desprovisto casi totalmente de humanidad, su papel es atribuible al de una bestia o animal de caza y como tal lo guía el instinto y el olfato; su fuerza y fiereza necesitan ser dominadas por cadenas.

Esta bestia, sin embargo ha sido adiestrada en una tarea muy particular, explicada con orgullo por su dueño: *"Es sumamente útil, olfatea comunistas a más de cien metros"*. El instinto del animal es explotado según esto para detectar al enemigo político y seguramente también para aniquilarlo con los métodos propios de las bestias. Los represores entonces no son más que seres entrenados para consumir las acciones criminales de los verdaderos poderosos, aquellos forjadores intelectuales de la dictadura que los militares se encargaron de implantar y sostener por la violencia.

#### **4.2.3 Apuntes interpretativos sobre la representación del Dictador y sus esbirros en las imágenes del humor gráfico de la Revista HOY.**

El examen de las imágenes estudiadas, bajo la perspectiva analítica que ofrecen los tres niveles que componen la Matriz de Análisis, y el consecuente establecimiento de los aspectos representacionales más relevantes que las imágenes humorísticas de la Revista HOY ofrecen, permiten apuntar algunas ideas significativas que derivan del ejercicio interpretativo.

El enunciador ha escogido representar al Dictador en estas imágenes por medio de una operación retórica de supresión, por ello como se ha visto, su representación no es material en la imagen, sino elaborada a partir de intertextos de su discurso que invitan al lector a imaginar su presencia. Este modo original de presentar a Pinochet se corresponde con el papel que el dibujante ha seleccionado para él en tanto protagonista de estas imágenes: el Dios

Omnipresente, el que no necesita ser visto para probar su existencia, ya que su poder divino está perpetuamente presente, en todo tiempo y espacio.

Esta manera de caracterizar al Dictador pretende mostrar al lector el lugar simbólico que Pinochet cree ocupar en Chile y que le da *per se* el derecho de situarse en la cúspide del poder y concentrar toda la autoridad, exigiendo obediencia y sumisión total al país, tal como lo hacían los monarcas absolutistas. Sin embargo, es precisamente esta pretensión de divinidad la que las imágenes se encargan de desmentir, exhibiendo al Dictador como un gobernante desprovisto de argumentos políticos sensatos para acreditar su autoridad y peor aun, carente del apoyo de su país para permanecer en el poder.

La tentativa del Dictador de erigirse como Dios Omnipresente, es denunciada en estas imágenes como imposible, y será precisamente esto lo que hará reír al lector, al cual, si bien de seguro le ha tocado padecer las pretensiones divinas de Pinochet, podrá refrendar en la imagen su certeza de que el Dictador está muy lejos de ser Dios.

Así como el enunciador ha descartado en estas imágenes la presencia explícita del Dictador, ha escogido igualmente prescindir de la presencia de los esbirros uniformados, carabineros y militares, quienes reconocidamente ejercían la represión dictatorial cotidiana. En cambio, ha optado por retratar a los agentes de la Central Nacional de Informaciones (CNI) que actuaban de encubierto, ejerciendo las tareas de inteligencia y control represivo que supuestamente requerían mayor especialización y pericia.

Por la naturaleza de su trabajo, los agentes de la CNI tenían fama de ser los más crueles y despiadados de todos los represores, su presencia subrepticia pero perceptible inspiraba terror en los chilenos disidentes. Es precisamente el carácter en apariencia severo e invencible de estos personajes el que las imágenes de Rufino se encargan de desbaratar. Así, los temidos agentes de la CNI son exhibidos como obedientes custodios del orden, cuya sumisión es consecuencia de sus limitadas capacidades intelectuales.

Esta mirada del enunciador, tiene por propósito aparente demostrar la estupidez de los esbirros para que el lector les pierda el respeto, basado en el miedo, y libere en la risa el terror que estos personajes le causan. Sin embargo, más allá de

la burla evidente, subyace en estas imágenes un cuestionamiento más profundo del sistema autoritario.

En el contexto del Chile dictatorial, acatar el orden autoritario implicaba renunciar a todo ejercicio de inteligencia y reflexión; pensar en un orden distinto estaba drásticamente prohibido. Los represores, temidos por vigilar el país y contener cualquier asomo disidente, constituyen el ideal de obediencia y sumisión para el régimen, de tal suerte que revelarlos en la imagen humorística como seres estúpidos y torpes, carentes de ideas y decisiones, implica eliminar la pertinencia de la disciplina y las jerarquías, negar el valor de la obediencia y la sujeción al orden. De alguna manera, el régimen aspiraba a que todos los chilenos fueran como ellos, por eso es que hacer de su ignorancia y sumisión objeto de humor, es declarar libertariamente el desacato y transgredir el orden, denunciando su imposibilidad, su inexistencia simbólica.

## **4.2 Análisis de las imágenes del Dictador y sus esbirros en la Revista CAUCE**

### **4.2.1 Aspectos representacionales del Dictador en CAUCE**

En el nivel de la expresión el dibujo de "El Gato" puede caracterizarse como típicamente caricatural, en tanto se centra en la deformación exagerada de los rasgos de los personajes representados. Para ello emplea un trazado minucioso y de abundantes líneas moduladas y expresivas que además de definir límites y contornos en la imagen, detallan meticulosamente a las figuras y objetos; destaca también el uso constante de líneas cinéticas que dotan de movimiento y enriquecen las acciones representadas, imprimiendo así mayor dinamismo al cuadro.

Conforme a lo anterior, en el nivel del contenido, estas imágenes representan al Dictador haciendo énfasis en la degradación gráfica de sus rasgos pertinentes para mostrarlo como un ser deforme y grotesco. Esta forma de representación pretende asociar al Dictador con el mal, es decir, con aquello que es moralmente incorrecto, corrupto, destructivo y egoísta, así, para el caso de las imágenes referidas a Pinochet, una parte lo exhibe en el papel de victimario, protagonizando incluso acciones homicidas que lo muestran como un voraz asesino que encuentra placer en el exterminio de vidas humanas. Del mismo

modo, en no menos numerosas imágenes se exhibe al Dictador también como un victimario, pero en vez de protagonizar acciones criminales, se le muestra en acciones que revelan su vulnerabilidad, en ellas se hace patente la fragilidad humana de Pinochet, sus flaquezas íntimas y espirituales que lo revelan como un individuo débil e inseguro, más allá del sitial de poder que ocupa.

#### 4.2.1.1 El Dictador en CAUCE: el malvado vulnerable

Así, en la **imagen C-1** en un plano cercano y frontal se destaca en un entorno campestre dibujado con trazos hipersimples, la figura del Dictador, contorneada por líneas moduladas y nerviosas que expresan movimiento, mismo que es reforzado con líneas cinéticas que marcan la trayectoria de la mano derecha de la figura. Pinochet está vestido de huaso chileno<sup>74</sup>, y la acción que desempeña va de acuerdo a esa caracterización, pues lo vemos parado en medio del campo sembrando, no semillas, como indicaría la lógica contextual, sino huesos humanos que carga acumulados en un saco. Alrededor de Pinochet, merodean ávidos tres buitres negros, cuyo revoloteo, es sugerido mediante líneas cinéticas alrededor de las alas.



*Imagen C-1*<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> El huaso es el campesino chileno.

<sup>75</sup> *Sembrador*, CAUCE N°75, 13 al 19 de mayo 1986.

La acción siniestra que desarrolla el Dictador en la imagen se corresponde con el modo estremecedor en que se ha trazado su rostro y su cuerpo. Líneas moduladas marcan así facciones poco armónicas: ojos pequeños, nariz prominente y mentón desmesuradamente grande. Asimismo, marcan en el rostro los característicos signos de decrepitud y decadencia que ya han sido descritos: ceño fruncido, bolsas bajo los ojos, arrugas profundas. El cuerpo se traza también con líneas temblorosas que definen formas desproporcionadas: tronco pequeño y redondo, brazos y piernas delgadas, todo lo cual connota una figura enjuta y enclenque.

En un nivel retórico esta imagen resulta particularmente rica. En principio, se identifica una operación de sustitución en el contenido, una metáfora que muestra a Pinochet como huaso. Con ello el Dictador es, en el contexto de la imagen, "vestido" de las cualidades negativas de este personaje: incultura, tosquedad, brutalidad, machismo, entre las más evidentes. Asimismo, el Dictador cumple con las tareas propias de un huaso: sembrar y trabajar la tierra, pero aquí esta labor tiene también un sentido negativo, pues lo que siembra Pinochet no son semillas, sino huesos humanos, los cuales metonímicamente se asocian a la muerte. La idea patente es entonces hacer ver a Pinochet como un sembrador de muerte.

La imagen igualmente encierra un sentido antitético, pues conjunta dos proposiciones visuales de significado opuesto, así la idea del campo como lugar de siembra y cosecha de vida, es resignificada aquí como un lugar de reproducción de la muerte. Pinochet "siembra", la muerte en los campos de Chile.

Del mismo modo, la **imagen C-2** (página siguiente) muestra, recortándose de un fondo que describe un ambiente palaciego (columnas, cortinas), al Dictador caracterizado como demonio, y al abogado Ambrosio Rodríguez<sup>76</sup>. Al centro de ambos se dibuja una marmita, de la cual sobresalen las figuras de calaveras y

---

<sup>76</sup> El abogado Ambrosio Rodríguez fue nombrado por Augusto Pinochet, Procurador General de la República, en un cargo especialmente creado para él como hombre de confianza del dictador. Posteriormente, fungió como abogado defensor del para entonces ex dictador en el proceso de desafuero por la Operación Cóndor (2000).

huesos, que están siendo cocinados por el Dictador, quien revuelve este horrible caldo.

La figura de Pinochet, envuelta en una capa, aparece personificando al demonio: cuernos puntiagudos, cola larga que termina en flecha, garras cubiertas de vello que muestran afiladas pezuñas. El trazo característico con que este dibujante contornea y detalla el rostro de Pinochet, aparece aquí más exagerado, de modo que las facciones del militar toman aquí una expresión francamente bestial. Los pequeños ojos aparecen pegados a unas cejas tupidas, lo que le otorga una mirada de enfado y maldad, las bolsas y arrugas bajo los ojos reafirman esta connotación. Igualmente la boca, grande y entreabierta, simula una mueca de hambre feroz.



Imagen C-2<sup>77</sup>

La figura de Ambrosio Rodríguez, vestido con atuendo formal, portando un libro bajo el brazo y sosteniendo el trinche demoníaco con la mano izquierda,

---

<sup>77</sup> *Exorcismo*, CAUCE N°83, 14 al 20 de julio de 1986.

aparece delineada por líneas moduladas y rotundas. Su rostro también ha sido trazado con formas decadentes, de tal manera que líneas redondeadas marcan bolsas y arrugas bajo los ojos, una incipiente papada y gruesos labios.

Rodríguez aparece aquí calmando a este demonio: *"coma tranquilo jefecito..., que yo lo defiende aunque el Papa le haga exorcismo"*, frase que aparece encerrada en un globo de líneas escurridas que connota un timbre de voz espeluznante. Lo dicho completa así el sentido de este texto visual, cuya comprensión exige al lector una competencia contextual que relaciona la imagen, fechada a fines de 1986, con la próxima llegada del Papa Juan Pablo II a Chile, en abril de 1987. La visita papal causó expectativas de apertura y democratización en sectores de la oposición ligados a la Iglesia, quienes creyeron que el Sumo Pontífice exigiría al Dictador el cese de su mandato autoritario.

De modo, que esta imagen muestra a Pinochet, ansioso y preocupado ante la visita papal, la que representa una amenaza a su mandato absoluto, basado en la fuerza y el terror.

La prosopopeya mediante la cual Pinochet es caracterizado como el diablo, imprimen al Dictador un conjunto de rasgos que lo escinden de lo humano y lo relacionan con el mal y la oscuridad, haciéndolo ver como "Príncipe de las Tinieblas", Lucifer, el inmortal enemigo de Dios. Siendo el Papa, según la religión católica, el "representante de Dios en la tierra", Pinochet aparece en la imagen como su principal adversario.

Asimismo, la marmita en la que se cocina cadáveres humanos, opera aquí como metáfora de lo que se "cocina" en Chile: muertos anónimos que alimentan la voracidad criminal de este tenebroso ser que gobierna el país. Si el demonio gobierna Chile, éste no puede ser si no un lugar de tinieblas y caos, el mismísimo infierno.



*Imagen C-3*<sup>78</sup>

En la **imagen C-3**, se muestra en un plano frontal y cercano, la figura del Dictador quien aparece caracterizado aquí como emperador romano, vestido con larga túnica blanca y coronado de laureles. El rostro del Dictador, aparece como en las demás imágenes, marcado por la senectud, mientras su cuerpo es contorneado mediante líneas moduladas y rotundas que definen claramente la comodidad de la postura en que se encuentra.

El gesto del tirano en esta imagen se aparta de la ya conocida máscara de enfado o maldad con que este autor le representa habitualmente, aquí se observa a Pinochet arrellanado en un sillón junto al cual hay dispuesto un arreglo de frutas; su rostro tiene un aspecto relajado y satisfecho, el ceño ya no aparece encogido, su mirada es plácida, mientras que con la boca esboza una sonrisa serena. La acción que ejecuta completa esta actitud reposada: el Dictador toca la lira placenteramente. Frente a él, un pastel con trece velas encendidas, se convierte en signo de celebración.

---

<sup>78</sup> *Nerón*, CAUCE N°39, 10 al 16 de septiembre de 1985.

Es importante en esta imagen los deicticos espacio- temporales, operados a través de los planos, que marcan la temporalidad y la espacialidad claramente. De esta manera, en un *aquí*, el Dictador aparece tocando la lira, desarrollando una acción en el presente, mientras que en el *allá* advertimos otra acción en curso: el incendio, mismo que se advierte como consecuencia de una acción pasada del actante principal. Así, existe en la imagen una relación de temporalidad que marca una acción y sus consecuencias.

También las velitas del pastel indican una temporalidad, son 13, una por cada año del régimen, así sabemos que el Dictador se encuentra celebrando el décimo tercer aniversario del golpe.

La actitud gozosa de Pinochet contrasta con lo que sucede en el fondo de la imagen, a sus espaldas. Se observan tras su figura, dibujados con líneas cuya simpleza comporta un efecto de distancia y alejamiento, montes secos sobre los que hay algunos árboles y arbustos, más allá planicies y sembradíos, alrededor de las cuales hay dispuestas algunas casas pequeñas. Es la periferia de la ciudad, la que se avista en la lejanía y a la que se identifica por el contorno de sus edificios. Líneas serpenteantes trazan lenguas de fuego, las que han sido rellenadas en una escala de grises, asimismo una línea horizontal ondulada marca una cortina de humo espeso y rellena de gris oscuro, la ciudad se ve así siendo consumida por un incendio de proporciones. Más allá, una línea quebrada traza la inconfundible cordillera de los Andes.

La caracterización que se ha hecho de Pinochet y lo que sucede en esta imagen a sus espaldas, determina que el tirano encarna, mediante la figura retórica de la prosopopeya, a Nerón, emperador romano de principios de la era cristiana, famoso por su naturaleza cruel y por sus vicios y caprichos. En un conocido pasaje de la historia de Roma, Nerón manda a incendiar la ciudad para inculpar a los cristianos y empezar así una persecución contra ellos.

De modo que en el contexto de la imagen, la naturaleza vil y sanguinaria de Nerón se traslada a Pinochet, quien es presentado como un individuo sádico y perverso. Así, mientras por obra suya la ciudad de Santiago arde en el caos, él celebra egoístamente un aniversario más del golpe militar que le dio el poder en forma ilegítima. El Dictador, ajeno e indiferente a la destrucción que ha

provocado, se complace solitariamente de gozar las ventajas de su absoluta soberanía.

Ahora bien, el Pinochet malvado y todopoderoso, es del mismo modo, un ser vulnerable, acosado y atormentado por las consecuencias de sus actos. Así en la **imagen C-4** se le muestra en un plano cercano y frontal, su figura se discrimina del fondo gracias a un contraste de color; en un fondo negro salpicado de figuras de ojos humanos, la figura de Pinochet aparece clara e iluminada. En el trazado de su rostro, quizá más que en otros dibujos del mismo autor, destaca la apariencia acolchonada, bulbosa e hinchada de la cara, lo que se construye a partir de la misma línea de contorno ondulada y a través de un sombreado ligeramente profuso que otorga volumen. Las líneas que marcan el rostro aparecen nuevamente creando rasgos decadentes: arrugas, bolsas bajo los ojos, ceño fruncido. El cuerpo, es dibujado de acuerdo a líneas moduladas que forman ángulos, de modo que se muestra extremadamente delgado y huesudo.



*Imagen C-4<sup>79</sup>*

---

<sup>79</sup> *Pinochet inhibido*, CAUCE N°86, 04 al 10 de agosto de 1986.

La postura y gestualidad del Dictador es esencial en esta imagen: Pinochet aparece sentado en un cómodo y elegante trono, mirando directamente al espectador con rostro agrio. Su postura connota inhibición, cobardía incluso; su cuerpo aparece como sumido en el asiento, protegido por su habitual capa de gala militar, mientras encoge la cabeza entre los hombros, las rodillas juntas hacen que sus piernas formen dos ángulos hacia fuera. Las manos, también juntas y ocultas entre las piernas, completan el gesto introvertido, pusilánime y apocado. El fondo relleno de negro connota, en el contexto de la imagen, lo oculto e inasequible, es esa oscuridad la que disfraza los rostros que miran a Pinochet y de los cuales solo advertimos sus ojos inquisidores. En una lectura más minuciosa, este contraste entre la negrura del relleno y la luminosidad que destaca la figura de Pinochet, bien puede remitir a la luz intensa y directa del foco de un interrogatorio.

Asimismo, este contraste subraya la relación campo/fuera de campo, pues mientras en el campo de la imagen se destaca la figura tímida del Dictador, el fuera de campo aparece insinuado en el fondo, como un lugar que oculta una presencia. Esto suscita en el espectador inquietud y deseo, ¿De quiénes son esas miradas? ¿qué hay más allá de esa oscuridad?.

Retóricamente, se advierte en esta imagen una operación de supresión a nivel del contenido, una sinécdoque, figura que aquí suprime el todo y muestra sólo la parte: así se develan los ojos, mientras que se ocultan los rostros. La reiteración de la figura de los ojos en el fondo, como una operación de adjunción a nivel del contenido, multiplica la representación gráfica de los ojos hasta casi llenar el espacio del fondo de la imagen. La repetición marca aquí el acoso de las miradas: son muchos los que están pendientes de las acciones del Dictador.

La repetición, la postura y el gesto con que se representa al referente marcan el sentido de la imagen: Pinochet vulnerable, acobardado frente al acoso de las miradas: la mirada de sus víctimas, la mirada del país, la mirada internacional, quizá la mirada de su propia conciencia. Miradas que aparecen aquí representadas en una profusión de ojos fantasmales que lo espían, que lo asedian interrogantes.



Imagen C-5<sup>80</sup>

También la **imagen C-5** concuerda con la noción de un Pinochet asediado, aquí se le muestra en un plano entero relativamente cercano, trazado con líneas de contorno moduladas y de un grosor ligeramente variable en algunos tramos (espalda, gorra). Son líneas breves, de trazo nervioso que connotan un movimiento tambaleante, hay además líneas cinéticas alrededor de esta figura que enfatizan la noción de temblor, de vaivén involuntario, propio de los

<sup>80</sup> *Y va a caer*, CAUCE N°75, 02 al 09 de mayo 1986.

ancianos. Esta idea de vejez y decrepitud se plasma también en las formas que adquiere en el dibujo el cuerpo del Dictador, trazado de manera desproporcionada: el tronco redondo insinúa el abultamiento del vientre y en la espalda una joroba, mientras que las extremidades son caracterizadas como angulosas, flacas y huesudas.

Bajo los pies de Pinochet, destacan otras dos figuras: un serrucho cuyo movimiento se hace patente por las líneas cinéticas que están a su alrededor y por la onomatopeya *Rrrrrrrrr* que imita su sonido. Asimismo una línea pura que marca un semi círculo evidencia el fragmento de piso que está siendo aserruchado.

El Dictador ejecuta aquí un gesto militar característico: brazo izquierdo doblado hacia atrás, puño cerrado en actitud de rotundo enojo, mientras que con el dedo índice de la mano derecha indica la frase que se halla inscrita en el muro: *Y va caer, los civiles*.

Lo escrito completa aquí el significado de la imagen, Pinochet contesta el mensaje de los civiles exclamando: *"¡¡¡Jamás !!!, ¡¡¡Porque yo tengo las armas!!!"*, sin advertir, que pese a contar con el poder de la fuerza y la amenaza armada, su derrumbe está próximo, precisamente bajo sus pies. Se revela aquí nuevamente una incompatibilidad entre lo dibujado y lo escrito que provoca el efecto humorístico: lo que sucede bajo los pies del Dictador es exactamente lo contrario de lo que éste afirma con tanta seguridad.

Es importante destacar en esta imagen la relación campo y fuera de campo, así mientras el primero, como lugar visible de la imagen, nos muestra al Dictador como ignorante de que su caída se acerca, el segundo, como espacio oculto, omite la identidad del responsable de la caída, haciendo esa ausencia sugestiva para el lector: ¿quién está provocando la caída del Dictador?.

A nivel retórico, se construye una operación de adjunción en la figura de la antítesis, que consiste en la proposición de dos enunciados de sentido opuesto, en este caso, el enunciado de Pinochet, que niega su caída y el enunciado visual, que la hace evidente, la metáfora hace patente la traslación de sentido desplome físico – desplome del poder.

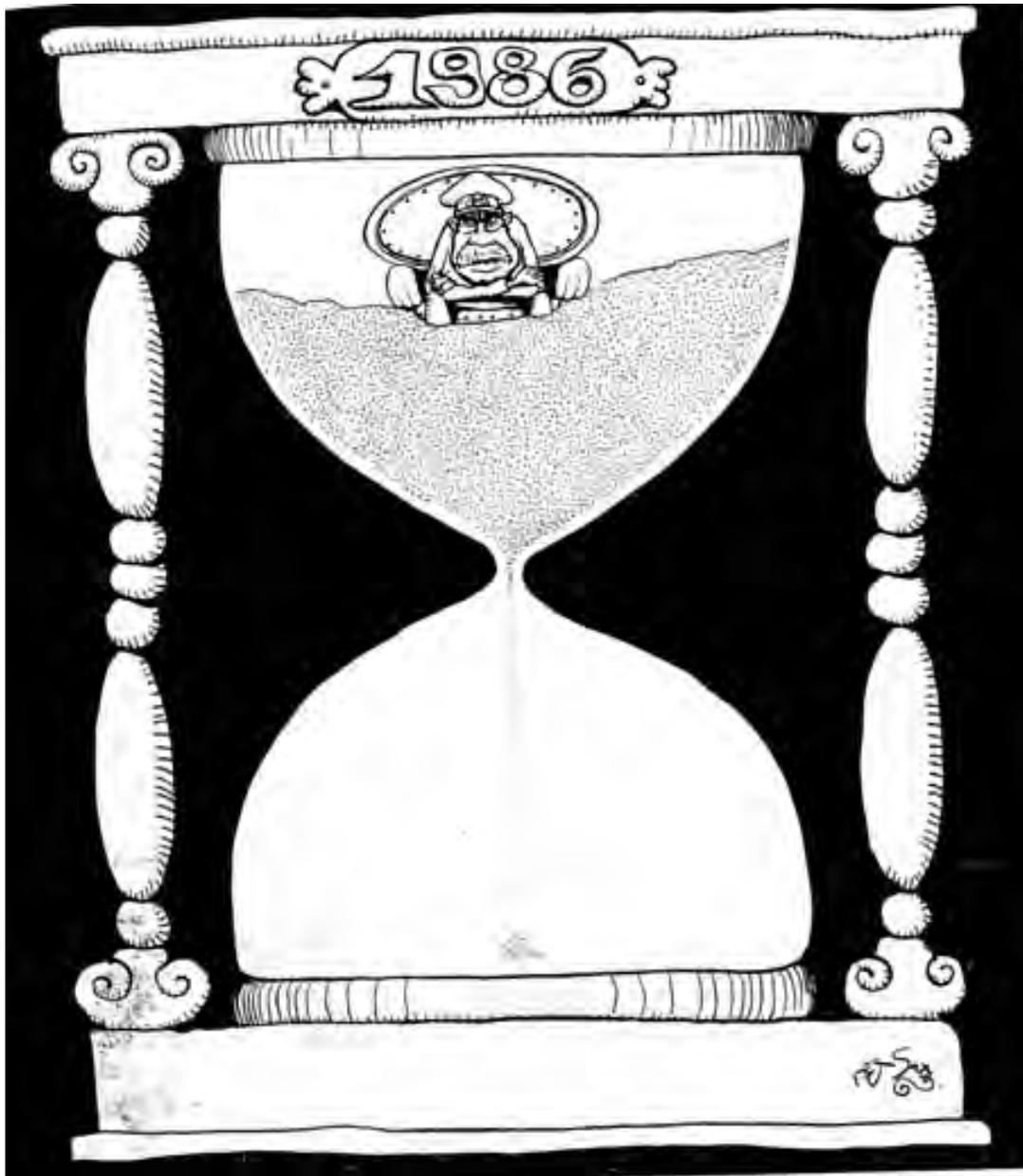


Imagen C-6<sup>81</sup>

Del mismo modo, la **imagen C-6** muestra en un plano cercano la figura de un reloj de arena ocupando casi todo el plano de la composición, el cual aparece delineado gracias a un contraste de color al recortarse de un fondo completamente negro. La cercanía del plano y la construcción perspectiva delineada en forma básica, permite ilusionar al reloj como un cuerpo con

<sup>81</sup> *Reloj de arena*, CAUCE N°53, 22 al 29 de diciembre de 1985.

volumen, dentro del cual se hace visible la arena que ha comenzado a caer, caracterizada texturalmente como una profusión de pequeños puntos, y sobre ella, al Dictador, sentado en un sillón semejante a un trono, símbolo de poder y superioridad.

La figura del Dictador, empequeñecida dentro del reloj, es trazada de acuerdo a líneas moduladas y rígidas, las cuales contornean su postura quieta en el sillón: cabeza encogida entre los hombros, brazos cruzados, piernas hundidas en la arena, en pocas palabras, un gesto de espera. El rostro, plenamente visible pese a su tamaño, es contorneado por líneas puras y ligeramente onduladas que junto a tenues sombreados connotan abultamiento y flacidez, asimismo, las facciones son definidas por líneas semi curvas que marcan bolsas voluminosas bajo los ojos, arrugas en frente y mejillas; y formas poco armónicas: nariz grande, ojos pequeños y juntos, boca ancha.

En el reloj, se halla inscrita una fecha: 1986, misma que opera en la imagen como un deíctico temporal, pues se marca de este modo el tiempo que demorará la arena en caer, arrastrando consigo al Dictador.

En ese sentido, se observa una operación de sustitución en el nivel del contenido, pues mediante una metonimia, figura de transferencia semántica basada en una relación de contigüidad lógica, material, entre el referente y lo trasladado, se reemplaza al tiempo por su instrumento de medición, el reloj. En el orden del referente, se manifiesta una operación de adjunción, una hipérbole, por medio de la cual se exagera el tamaño del reloj, hasta gigantizarlo, pues es claro que no existe como referente real un reloj de arena en el que quepa un ser humano.

De modo que la incompatibilidad que provoca risa, tiene aquí un soporte plenamente gráfico, el lector comprende cómo es que puede estar el Dictador dentro de ese reloj, una vez que ha captado la metáfora reloj-tiempo arena-caída.



Imagen C-7<sup>82</sup>

La **imagen C-7** muestra, en un plano medio y frontal, una escena que se presenta ante el espectador como un acercamiento al interior de un automóvil. Éste ha sido trazado con líneas simples y puras que dibujan el volante, el espejo retrovisor, las ventanillas y los asientos. Dentro del vehículo, se sitúa en primer plano, la figura del chofer al volante y en el asiento trasero, la figura del Dictador.

El rostro del Dictador es, como siempre, trazado de acuerdo a formas decrepitas y decadentes, siendo más relevante en ese sentido un análisis de su gestualidad. Así, Pinochet aparece en posición inclinada hacia el chofer y su rostro muestra una expresión de asombro: los ojos, cuya mirada dirige al rostro del conductor, se han contorneado abiertos, grandes y redondos, mientras que la boca es representada semiabierta, dejando al descubierto parte de la dentadura.

Una línea ondulada contornea la cabeza del chofer, dándole una forma, alargada, bulbosa y protuberante. Las facciones del rostro son trazadas también con líneas onduladas, con lo que su expresión se torna tenebrosa y desagradable. Los ojos ocultos tras unas gafas oscuras, la forma hiperbólica de la boca y los

<sup>82</sup> **Paro General**, CAUCE N°81, 30 de junio al 06 de julio de 1986.

dientes, exageradamente grandes en proporción a la cabeza, le otorga al chofer rasgos claramente bestiales. Asimismo, la textura es importante en el rostro de este personaje, una profusión de líneas muy cortas, casi como puntos, se esparcen sobre la cabeza simulando una cabellera rapada. Líneas puras y rectas que cubren la superficie de las manos, se asoman sobre las orejas, y las fosas nasales muestran una superficie cubierta de vellosidades gruesas, de apariencia erizada. La imagen adquiere pleno sentido gracias al texto verbal que le acompaña y que representa un breve diálogo entre ambos personajes. Así, el chofer, pregunta al Dictador: *PARO, GENERAL?*, texto que se halla encerrado en un globo cuya tipografía indica una voz fuerte y resonante. En el contexto de la imagen se supone que la pregunta, dirigida al general Pinochet, alude a la detención del vehículo en marcha. El Dictador, responde *QUEEEÉ?*, texto que va dentro de un globo de trazo irregular que de alguna manera imita la voz aguda y temblorosa, característica del Dictador.

Esta respuesta del Dictador, es entendida de acuerdo a ciertas competencias contextuales: la paralización total de actividades a que ha convocado la oposición para los días 2 y 3 de julio de 1986, algo que la misma imagen hace explícito: el nombre de la calle 10 de Julio, ubicada en el centro de Santiago, epicentro de las movilizaciones y las protestas de la oposición, ha sido aquí cambiado por 2-3 julio, aludiendo a la fecha del paro general. Esta fecha opera aquí como un deíctico temporal (la fecha en que se realizará el paro) y espacial de la imagen (el lugar donde se realizará el paro: el centro de la Capital).

De acuerdo a ese saber, es posible completar el sentido de este diálogo, mismo que mediante un juego de palabras, en el que se utiliza un mismo significante con dos significados distintos, produce una inversión homonímica de los signos Paro/detención y Paro/protesta y de los signos General/total y General/militar, que provoca la explosión disyuntiva.

Así, el asombro de Pinochet se atribuye en la imagen al sentimiento de amenaza que provoca en él la sola mención del paro. La manifestación opositora que desafía su mandato autoritario, lo intimida y hace sentir vulnerable, incluso dentro de su propio coche, exhibiéndolo como un cobarde.



Imagen C-8<sup>83</sup>

En la **imagen C-8** se reitera la idea de vulnerabilidad íntima del Dictador, aquí se le exhibe en un plano entero y cercano y su figura ha sido contorneada mediante líneas moduladas, finas y cortas en algunos tramos, que expresan un movimiento nervioso y tambaleante. Pinochet aparece caracterizado como Pinocho, personaje de un clásico cuento infantil, de modo que su cuerpo toma la forma de

---

<sup>83</sup> **Viva Pin8**, CAUCE N°70, 21 al 27 de abril de 1986.

un títere de madera que es suspendido en el espacio gracias a los hilos que lo manejan.

Destacan en esta figura las formas desproporcionadas que la trazan, así, la cabeza se muestra exageradamente grande, mientras que al pequeño tronco se ajustan unos brazos flacos y torpes, contorneados mediante líneas nerviosas e irregulares. Dos piezas de madera articulan las piernas de esta marioneta, cuya vestimenta infantil (pantalón corto, corbatín con lunares y sombrerito) no corresponde con la decadencia que expresan los rasgos de su rostro. En la cara del Dictador sobresale la forma en que ha sido dibujada la nariz, la cual aparece desproporcionadamente larga, formando un lápiz en la punta, con el que este títere ha escrito en la muralla VIVA PINOCHET.

La prosopopeya a través de la cual Pinochet aparece personificando a Pinocho, destaca por medio de un juego de palabras, la similitud entre el apellido del Dictador y el nombre de este muñeco, al que según el cuento popular, le crecía la nariz cada vez que decía una mentira. De tal manera que la imagen se encarga, por una parte, de exhibir al Dictador como un mentiroso y embustero, y por otra de mostrarlo como un títere cuyos hilos se manejan en la reserva del anonimato.

En ese sentido, resulta interesante en esta imagen la relación campo-fuera de campo, pues mientras el primero hace visible al títere Pinochet ocupando casi todo el plano de la composición, el fuera de campo, como espacio ausente, sugiere aquí una presencia que motiva al lector a preguntarse quien o quienes son los que manejan los hilos de este títere; suscita una tensión entre el saber y no ver: el lector competente intuye que tras Pinochet está el gobierno de Estados Unidos y el poder económico, suposiciones que se alientan por medio de la imagen.

Así, se busca comunicar que Pinochet es un títere, no el todopoderoso que gobierna Chile, si no el obediente mequetrefe de los verdaderos poderes: los Estados Unidos y el neoliberalismo. Se socava así la idea del Dictador como el auténtico mandamás del país, revelándolo como un patético títere, carente de sostén y apoyo: la consigna a su favor ha sido escrita por el que sujeta los hilos que lo gobiernan.



Imagen C-9<sup>84</sup>

En la **imagen C-9**, Pinochet aparece dibujado de medio perfil y vestido con su blanco uniforme de gala mientras pronuncia un discurso en el que exclama decidido ¡Chile no retrocederá!. La emoción y convencimiento con que se dirige a su auditorio es evidente, las líneas cinéticas que han sido trazadas alrededor de su cuerpo connotan movimiento y un temblor emotivo, asimismo, el gesto de golpear el estrado con la mano empuñada sugiere seguridad y certeza en lo dicho.

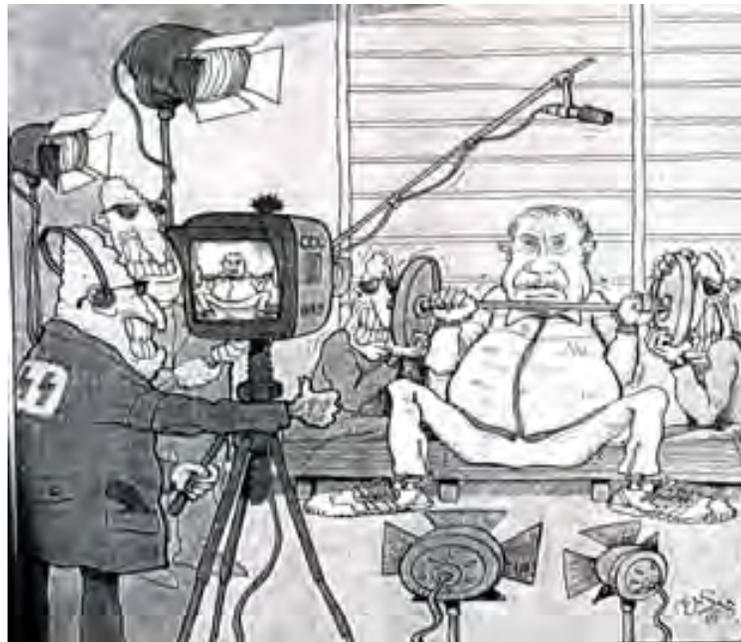
Sin embargo, la exclamación certera de Pinochet, es desmentida en la misma imagen a través de una paradoja verbo-visual, operación retórica de sustitución que se construye a nivel expresivo a partir de lo verbal y lo dibujado. Así, mientras el Dictador afirma enfático que Chile no retrocederá, la imagen muestra en una anomalía visual, los pies del militar en dirección a su espalda, es decir, en posición de retroceso.

El sentido humorístico de la imagen se construye entonces a partir de la contradicción que surge entre lo verbal y lo visual: el tirano afirma un hecho que la imagen se encarga de destruir. En esta contradicción consiste lo narrado: el

---

<sup>84</sup> *Chile no retrocederá*, CAUCE N°20, 28 de agosto al 03 de septiembre de 1984.

Dictador afirma que Chile no retrocederá, pero la posición de sus pies manifiesta lo contrario, Chile retrocede con Pinochet, retroceso que en una lectura amplia, puede interpretarse como una decadencia política, social, económica e incluso moral como resultado del sistema dictatorial. De igual manera, el mismo Pinochet se revela como un líder del absurdo y de la mentira.



*Imagen C-10<sup>85</sup>*

La **imagen C-10** es una parodia de las imágenes de propaganda del régimen transmitidas por Televisión Nacional de Chile, en las que se exhibía a Pinochet practicando varias rutinas deportivas, entre ellas el levantamiento de pesas, que pretendían destacar la jovialidad, vitalidad y buena salud del ya entonces anciano dictador.

En el cuadro, el dibujante ha preparado la puesta en escena de modo tal que al lector le es permitido presenciar el "fuera de campo" de lo que muestran las imágenes televisivas, así se revela que el Pinochet saludable y resistente que aparece por televisión es en realidad un viejo débil y enclenque que requiere la ayuda de sus esbirros para levantar las pesas de ejercicio. El Dictador es

---

<sup>85</sup> *Deportista*, CAUCE N°51, 03 al 09 de diciembre de 1985.

representado aquí no sólo como un personaje carente de fuerza física sino también carente de fuerza política, el poder que ejerce sólo es posible sostenerlo gracias a la ayuda de los cuerpos represores y de la mentira televisiva que pretende hacer creer a los chilenos que el país vive en la normalidad.

La imagen se encarga de degradar la credibilidad de la televisión dictatorial que servilmente hacía pública una visión apologética del régimen; tal como se expresa en el dibujo, la televisión es controlada por los mismos represores que sostienen por la fuerza la dictadura pinochetista y que falsean la realidad política del país.

#### **4.2.2 Aspectos representacionales de los esbirros en CAUCE**

En correspondencia con la representación que se hace del Dictador en esta revista, sus esbirros -casi siempre agentes civiles de la CNI o carabineros- aparecen en los dibujos de El Gato, encarnando el papel de brutales represores al servicio conjunto e incondicional de la dictadura.

En el nivel de la expresión, se confirma el empleo constante de formas caricaturales que deforman al máximo la apariencia de los personajes y enfatizan sus rasgos bestiales y toscos, contribuyendo a formar dos estereotipos claramente identificables.

El primero, es el estereotipo del agente de la CNI, centrado en cumplir misiones de inteligencia, investigación e infiltración en el frente opositor. Estos personajes aparecen asumiendo papeles de torturadores, censores y espías y se les reconoce en estas imágenes como individuos calvos, con la mirada cubierta por lentes oscuros, corpulentos y desproporcionadamente grandes, sus rostros por lo general son trazados con líneas onduladas que figuran un semblante deforme, haciendo énfasis en la nariz, siempre larga y bulbosa, y la boca invariablemente abierta para enseñar una dentadura afilada y enorme.

El segundo estereotipo corresponde al de los carabineros, quienes realizan abiertamente la persecución y contención en las calles, su misión es cercar los espacios públicos y reprimir con violencia cualquier manifestación opositora. Son representados en estas imágenes con cabezas enormes y cuerpos pequeños envueltos en un estrecho uniforme, sus rostros están casi siempre cubiertos por la

visera de la gorra, de modo que sólo se alcanza a percibir la boca que simula una sonrisa de apariencia cínica y malévol.

La caracterización gráfica de personajes, acciones y espacios en estos dibujos al basarse en los recursos expresivos de la caricatura, en numerosas ocasiones asegura de por sí el efecto humorístico buscado, pero no hay que dejar de lado los diálogos, que adquieren total importancia para la construcción del sentido, pues el significado de estos dibujos y su potencia humorística depende por igual de lo dibujado y de lo escrito.

#### 4.2.2.1 Los esbirros en CAUCE: la brutalidad como oficio

Conforme a lo anterior y atendiendo al nivel del contenido, un grupo importante de imágenes muestra a los agentes de la CNI desarrollando acciones atroces en diferentes espacios y contextos sociales, en forma cotidiana y con total naturalidad, como en la **imagen C-11**, en la que aparecen tres personajes: una anciana, un niño y un represor. El diálogo que los dos primeros sostienen es fundamental para captar el sentido irónico amplio que tiene este dibujo.



Imagen C-11<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> *Torturito*, CAUCE N°20, 28 de agosto al 03 de septiembre de 1984.

¿Qué te regalaron pa'l santo Torturito? Pregunta la abuela al niño, cuya caracterización física nada tiene que ver con el estereotipo de un infante pues ha sido dibujado con rasgos toscos y asimétricos y sólo su tamaño en proporción a los dos adultos afirma su condición de niño. El apodo de "Torturito", se supone diminutivo del oficio de su papá, el Torturador, que atestigua la conversación con una sonrisa orgullosa.

"Un rompecabezas abuelita", es la respuesta del niño, que en el contexto de la escena adquiere un sentido totalmente literal, a "Torturito" le ha sido obsequiada un arma para romper cabezas, misma que lleva en sus manos, tal como lo hace su papá.

La imagen se encarga de hacer ver que la tortura tiene en el Chile dictatorial la categoría de oficio reconocido, cuya vocación se transmite de padres a hijos y es motivo de orgullo familiar, el instinto sanguinario del represor es algo que se hereda y reproduce desde la infancia.



Imagen C-12<sup>87</sup>

El oficio del torturador se muestra entonces como un trabajo habitual y de métodos conocidos para quienes lo ejercen, a tal grado llega su profesionalización. Conforme a esta idea, en la **imagen C-12** se exhibe en un plano frontal a dos represores que se encuentran preparando té en una cocina,

---

<sup>87</sup> *Cosas terribles*, CAUCE N°21, 03 al 09 de septiembre de 1984.

uno le dice al otro en tono de lamento: "Yo no sé como pueden hablar cosas terribles de nosotros"; mientras enuncia esta frase sostiene en una de sus manos un pequeño cuerpo humano amarrado por los pies, que retóricamente sustituye a la bolsa de té que se sumergirá en el agua hirviendo.

Es esta espantosa acción la que se encarga de explicar porqué "se hablan cosas terribles" de estos represores y porqué ellos mismos no se explican estas "habladurías". Su diario oficio de atormentar físicamente al enemigo ha vuelto a estos agentes ajenos a la moral, ellos justifican su trabajo como un servicio al régimen pues se encargan de limpiar el país de indeseables a los que es preciso exprimir, literalmente, antes de aniquilarlos.

La tortura es algo tan natural para quienes la aplican como una actividad cotidiana, que es posible hasta gozar de su ejercicio, tal como se disfruta de un té; hacer sufrir, provocar dolor físico, son acciones que confortan al represor, siempre dispuesto a explorar procedimientos más extremos para cumplir con su trabajo.



Imagen C-13<sup>88</sup>

Ocultar la realidad del sistema dictatorial y las atrocidades que suceden impunemente a su amparo, es también labor de estos agentes, además de la profesión de torturador, existe la de censor, oficio que ejercen igualmente con gozo los represores. La censura, como lo muestra la **imagen C-13** es algo que se

---

<sup>88</sup> *Censura*, CAUCE N° 113, 13 al 20 de marzo de 1987.

ejerce en forma institucionalizada y de acuerdo a reglas claras que obligan a suprimir las ideas prohibidas.

En esta escena se muestra a dos personajes frente a una mesa de control televisivo, pese a que visten traje, su caracterización hace ostensible que se trata de dos esbirros del régimen. El que hace de jefe le ordena al que opera las transmisiones: "Ya sabes....!!!! Cada vez que el Papa diga justicia, libertad o derechos humanos., tu oprimes ese botón y vamos a comerciales"; de modo que ni siquiera el discurso del Papa, representante de Dios en la tierra, se escapa de pasar por el cedazo autoritario que decide cuales ideas pueden ser audibles.

Los conceptos de justicia, libertad y derechos humanos son según esto proscritos e inaceptables.



Imagen C-14<sup>89</sup>

La **imagen C-14** muestra a un solo represor leyendo el periódico, el cual parece exageradamente pequeño en las manos de su lector. La gestualidad del personaje indica que se encuentra enfadado, la cabeza sumida entre los

---

<sup>89</sup>*Cárceles secretas*, CAUCE N°21, 03 al 09 de septiembre de 1984.

hombros en un ademán de reprobación y el ceño fruncido son muestras evidentes de su molestia.

El texto permite conocer el motivo de su estado anímico: "Ya está bueno que la corten con esa falacia de las cárceles secretas", exclama, mientras bajo sus pies intenta clausurar una portezuela de la que asoman brazos agitándose con desesperación, los cuales por metonimia señalan la presencia de personas que pugnan por salir a la superficie.

De nada sirve la negación en voz alta de la existencia de prisiones clandestinas donde se recluye a opositores al margen de toda legalidad, la misma imagen se encarga de desmentir lo dicho, revelando lo que ya se hace inocultable: en Chile se priva de la libertad sin argumento y existen cárceles disimuladas repletas de personas a merced de verdugos y torturadores.



Imagen C-15<sup>90</sup>

La presencia de estos personajes invade todos los espacios sociales, así en la **imagen C-15** se ve a una pareja de mujeres que transita mientras sostiene una

---

<sup>90</sup> *Fondos para la investigación*, CAUCE N° 113, 13 al 20 de marzo de 1987.

conversación, "Si pues..., ahora la universidad aumentó en un 100% los fondos para la investigación", le dice una a la otra.

El comentario proporciona la clave de lectura para completar el sentido de la imagen, pues en un segundo plano, significado en el cuadro a través de un oscurecimiento textural en una porción del costado derecho, que connota tinieblas, advertimos la presencia de un agente que desde una cierta distancia observa la escena. Este personaje, vestido completamente de negro y con la mirada oculta tras lentes oscuros se encuentra relegado en el cuadro en actitud disimulada, en una mano porta un radio de comunicación a distancia y en la otra una luma o palo, que por metonimia expresan las dos funciones principales de su trabajo: espiar y golpear.

De acuerdo a una lógica contextual conocida por los lectores – los rectores de las universidades públicas de Chile fueron sustituidos desde 1973 por jefes militares- se comprende que los fondos que se aumentaron no son precisamente para desarrollar investigación científica, misión propia de la universidad, si no que serán empleados en incrementar la vigilancia y represión en las escuelas.



Imagen C-16<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> Ley de seguridad interior del estado, CAUCE N°15, 26 de junio al 09 de julio de 1984.

Si las actividades violentas de los represores encubiertos tienen carácter secreto y son ejercidas en privacía y disimulo, el trabajo de los carabineros se desarrolla abiertamente en las calles del país, su encargo consiste en aplicar todas las medidas necesarias para contener cualquier asomo público de disidencia. En la imagen **C-16** (página anterior), dos uniformados sonrientes y abrazados, en actitud de complicidad y compadrazgo, contemplan el nuevo móvil que usarán para amedrentar a los detractores del régimen, uno de ellos exclama: *"Mientras arroje lo más lejos posible a los que atentan contra la ley de seguridad interior del estado ¡no tenemos porque preocuparnos por su diseño!"*. Al observar el prototipo, se advierte que no es mas que un vehículo en cuyo techo se ha instalado toscamente una gigantesca honda, así este arcaico instrumento de exterminio animal será empleado para "arrojar lejos" al enemigo, definido como todo aquel que atente contra la ley de seguridad interior del estado<sup>92</sup>

La brutalidad de estos personajes se refleja en sus métodos e instrumentos, este carro rudimentario viene a complementar la eficacia represiva del carro lanza agua y del carro lanza gas<sup>93</sup>, pues no sólo intimida a los opositores, sino que además los expulsa hasta desaparecerlos, así, los que atenten contra el orden y la seguridad dictatorial y en general todos aquellos que piensen diferente serán borrados de la escena a como dé lugar.

Los carabineros también vigilan y patrullan las avenidas, custodian y observan todo el acontecer cotidiano para que el orden autoritario no se altere en forma visible.

---

<sup>92</sup> La ley de seguridad interior del estado inscribía una serie de delitos relacionados con la subversión del orden autoritario que iban desde la difusión de ideas contrarias al régimen en la prensa, hasta las manifestaciones públicas.

<sup>93</sup> Vehículos militares utilizados para disolver manifestaciones callejeras, lanzando agua y gas lacrimógeno a los manifestantes, respectivamente.



Imagen C-17<sup>94</sup>

En la **imagen C-17**, figura como personaje central un uniformado que por su caracterización parece ser un carabinero de alto rango, su actitud connota un estado de cólera, enfatizado con líneas cinéticas alrededor de todo el cuerpo. El rostro descompuesto muestra una boca excesivamente abierta que deja al descubierto la lengua trazada con líneas onduladas que revelan movimiento agitado, el dedo índice en alto señala que se encuentra expresando un mandato incuestionable: "*Vamos a terminar con la violencia **al tiro***", le señala a un periodista que le acerca un micrófono.

Esta porción de diálogo revela un juego de palabras, remarcado en negritas por el dibujante, aquí la expresión "*al tiro*" usada en el habla coloquial de Chile en lugar de "*inmediatamente*", es empleada en su sentido literal para provocar risa: los militares acabarán con la violencia irónicamente con más violencia, es decir "*a tiros*".

El periodista que capta la expresión en su sentido figurado, pregunta: *¿Y adonde se van?*, asumiendo que la única forma inmediata de acabar con la violencia es que sus provocadores desaparezcan de la escena nacional.

<sup>94</sup> *Al tiro*, CAUCE N°35, 13 al 19 de agosto de 1985.



Imagen C-18<sup>95</sup>

Si los agentes de la CNI preservan y vigilan clandestinamente lugares considerados peligrosos como la Universidad, espacio de la libertad del pensamiento por excelencia, los carabineros no tienen ningún reparo en irrumpir aquí violentamente. En la **imagen C-18** se atestigua una escena en cuyo primer plano una pareja de carabineros de mando superior comenta con satisfacción *"Me sorprende el nivel cultural de nuestras fuerzas...¡Hoy van hasta a la Universidad!*

Es en el segundo plano de la imagen donde se descubre la ironía de este comentario, pues se advierte a un grupo de uniformados blandiendo palos mientras ingresan masivamente a lo que suponemos es la Universidad, hasta bloquear el acceso. Queda claro entonces que los carabineros no acuden al campus a estudiar o a cultivarse, lo que implicaría un real esfuerzo de superación cultural, sino que van a cumplir órdenes represoras: ocupar la Universidad, apalea a los estudiantes, esparcir el terror.

<sup>95</sup> *Nivel Cultural*, CAUCE N°16, 10 al 23 de julio de 1984.

Es esa contradicción la que provocará la risa del espectador, lo que llena de orgullo a los jefes es que sus fuerzas asaltan el territorio de las ideas y de la construcción del conocimiento.



Imagen C-19<sup>96</sup>

El gozo que experimentan los represores maltratando al enemigo es patente también en la **imagen C-19**, en este dibujo se ven representados de un tamaño exageradamente grande dos agentes civiles. Uno aparece dispuesto a engullir un enorme sándwich del que sobresalen las piernas de una persona, mientras el otro responde a una pregunta que le ha hecho un carabiniere que frente a ellos aparece pequeño e indefenso. "No..., no hemos visto ningún subversivo", informa el aludido.

La misma imagen se encarga de exhibir esta respuesta como una mentira, el "subversivo"<sup>97</sup> o disidente aparece aquí metonímicamente representado por el par de piernas que se escapan del sándwich y está entonces a punto de ser

---

<sup>96</sup> *Subversivo*, CAUCE N°14, 12 al 25 de junio de 1984.

<sup>97</sup> El régimen llamó públicamente subversivos a todos los activistas o simpatizantes de cualquier movimiento opositor, de protesta o crítica social: obreros, universitarios, comerciantes, profesionales, intelectuales, sacerdotes, empresarios y más.

devorado por el par de agentes que al parecer comparten y gozan el fruto de su cacería.

Los represores no sólo se encargan de capturar a sus víctimas para cumplir con su trabajo, también se alimentan de su carne y por ello se disputarán los prisioneros con sus colegas uniformados, que se muestran en esta imagen como seres cándidos frente a la bestialidad de los agentes.

#### **4.2.3 Apuntes interpretativos sobre la representación del Dictador y sus esbirros en las imágenes del humor gráfico de la Revista CAUCE.**

El estudio de estas imágenes ha revelado las características representacionales más importantes que brindan los dibujos del Gato en la Revista CAUCE, en ellos el enunciador, desde su propio estilo como dibujante, ha escogido mostrar al Dictador enfatizando con diversos artificios gráficos la decadencia y decrepitud de sus rasgos, mismos que se encuentran en correspondencia con la representación de Pinochet como cruel victimario, ostensible en casi todas estas imágenes.

La intención aparente del enunciador en estos dibujos es ridiculizar y burlarse sin consideración de quien en esos años ostentaba el título de Presidente de la República y Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas en Chile, con absolutos poderes basados en la fuerza. Este ejercicio de por sí, resulta una trasgresión al orden autoritario, ya que su principal sostenedor es exhibido como un anciano malvado y decadente. Así la imagen deformada, caricaturesca y risible acosa al verosímil icónico (Pinochet) y lo subvierte para investirlo de significaciones alternas a las permitidas, totalmente opuestas a las oficiales, provocando en los lectores el placer humorístico básico de reír de aquello que causa dolor.

Si bien una buena parte de estas imágenes lo exhibe llanamente gozando su papel de victimario, otra parte lo presenta también en este papel, pero no en una actitud gozosa, sino en situaciones que exhiben su vulnerabilidad y decaimiento, en estas imágenes Pinochet aparece por ejemplo acosado por miradas inquisidoras (Imagen C-4), o a punto del desplome físico en una suerte de suspenso espacial, cuyas consecuencias el espectador puede presagiar, pues el derrumbe físico es también un derrumbe del poder y es precisamente esa

posibilidad, siempre latente, la que el enunciador quiere expresar y, porque no decirlo, alentar como esperanza.

Al igual que Pinochet, los esbirros dictatoriales, tanto uniformados como encubiertos, aparecen representados con formas caricaturales que deforman al máximo sus rasgos pertinentes para hacerlos ver como crueles y malvados, disfrutando al máximo de las tareas represivas que les son encomendadas.

El enunciador se atreve en estas imágenes a recrear por medio del dibujo escenas terribles de la represión autoritaria y que probablemente documentadas en otro formato (fotografía o video, por ejemplo) estarían lejos de causar risa. Sin embargo, el humor, como señala Freud, tiene la capacidad de someter una amplia gama de emociones negativas a la generación de placer, de ahí que hasta las situaciones que pueden parecer crueles, horribles y repugnantes como la tortura, el maltrato, la privación injusta de la libertad y hasta la antropofagia, por citar algunas, encuentren una salida risible en las diversas formas de lo humorístico.

Es precisamente escenas de esa naturaleza las que protagonizan los represores en estas imágenes, el enunciador denuncia en ellas la violación de los límites de la legalidad y de lo moralmente permitido en el régimen autoritario, a tal grado llega esta trasgresión que las más ruines acciones de los represores son, tal como testimonian estas imágenes, vistas como algo normal y cotidiano. Conforme a esto, es plausible la existencia de profesionales de la tortura, de la censura, del confinamiento ilegal y hasta de grotescos antropófagos (ver imagen C-19) que gozan alimentándose cotidianamente de la carne de sus prisioneros, de aquellos seres humanos que sus superiores han señalado como enemigos y que merecen por eso ser devorados.

#### **4.4 Análisis de las imágenes del Dictador y sus esbirros en la Revista APSI.**

##### **4.4.1 Aspectos representacionales del Dictador en APSI**

A nivel de la expresión, el dibujo de Guillo es un dibujo detallista y expresivo que despliega abundantes elementos gráficos destinados a enriquecer el contenido y a ampliar la potencia significativa de la imagen. De esta manera, casi siempre el cuadro exhibe planos generales e informativos que revelan el lugar donde se

establece el ambiente y el entorno de la escena, la fisonomía y vestimenta de los personajes y las acciones que desarrollan. Las líneas que marcan el contorno de las figuras son minuciosas y precisas y cumplen con delinear concienzudamente las figuras representadas; los llamados rebordes, que tienen por función dar el estatuto "interior" a las figuras, también son acabados y proporcionan profusos detalles de lectura; los sombreados y las texturas cumplen con enfatizar el volumen de las figuras y enriquecen estéticamente la composición.

Es tal la potencia de la imagen en el dibujo de Guillo que, en la mayoría de los casos, no hace falta la incorporación de textos o diálogos que cumplan la función de relevo en el sentido barthesiano<sup>98</sup>, este es un dibujo casi siempre sin palabras, cuyo sentido se realiza de manera enteramente visual.

En los dibujos que tienen por protagonista al Dictador, si bien no se representan con detalle los rasgos referenciales que caracterizan su rostro y fisonomía, el lector competente sabrá reconocer otros rasgos pertinentes que revelan la identidad del personaje representado. Así, Pinochet es reconocible gracias al esmero con que, por ejemplo, es dibujado su típico atuendo de gala militar: capa imperial, gorra de general y botas negras hasta la rodilla; también es reconocible gracias a las acciones y la gestualidad que desarrolla en la imagen. No cabe duda que las dotes de dibujante de Guillo le permitirían realizar un retrato mucho más "fiel" de Pinochet, sin embargo, es evidente que el autor ha optado por una caracterización más sugestiva que calcada del referente.

En el nivel del contenido, Pinochet es casi siempre representado en la imagen en situaciones que resaltan su soledad, aislamiento e incomunicación con los demás; es tal el retiro y abandono en que se muestra al militar, que en ocasiones aparece como un personaje que habita una realidad ajena a la que se representa en la imagen.

---

<sup>98</sup> En la relación texto-imagen, la función de relevo, según Barthes, sucede cuando la palabra y la imagen sostienen una relación complementaria. Las palabras, en el caso de los dibujos humorísticos casi siempre un trozo de diálogo encerrado en un globo o bocadillo, son entonces fragmentos de un sintagma más general y la unidad del mensaje se cumple en un nivel superior: el de la historia, la anécdota ( Barthes, 1973:132-133).

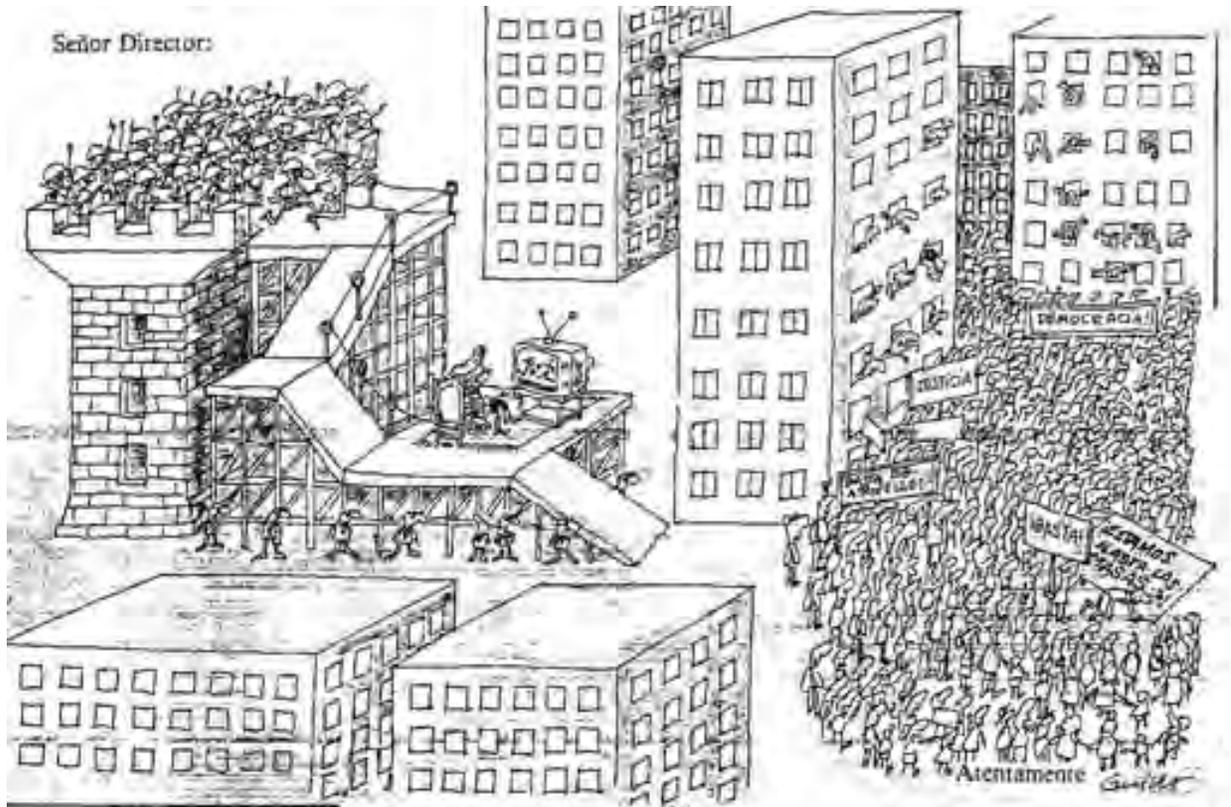


Imagen A-1<sup>99</sup>

Desde un punto de vista connotativo, a la exhibición de Pinochet como un personaje siempre en solitario subyacen dos ideas de no menor importancia para la construcción de este discurso humorístico y sus implicaciones pragmáticas:

a) El Dictador aparece en estas imágenes como el representante unipersonal del poder autoritario, que como hemos visto está basado en la imposición de un pensamiento único que distingue dos papeles societarios básicos: el que *manda* y los que *obedecen*.

b) En estas imágenes, Pinochet, como el que *manda*, se presenta siempre en solitario, mientras que los que *obedecen*, en cambio, aparecen en masa. Este contraste en la imagen exhibe lo endeble de la relación de dominio antes descrita, en tanto se expone al Dictador como enfrentado a una mayoría desobediente que lo impugna y acosa, atentando contra la lógica autoritaria.

<sup>99</sup> *Multitud*, APSI N°156, 16 al 29 de junio de 1986.

#### 4.4.1.1 El Dictador en APSI: el mandamás solitario

Lo anterior queda claramente expresado en la **imagen A-1** (página anterior), la cual en un plano general pone en escena como actante principal a Pinochet, quien aparece en el centro del cuadro viendo un partido de fútbol por televisión. La gestualidad de los actantes de la imagen reviste aquí un gran poder connotativo como en todos los dibujos de Guillo. Así, mientras el Dictador se muestra cómodamente instalado en su sillón-trono, concentrado en la televisión e indiferente a lo que ocurre a su alrededor, quienes protegen su fortaleza aparecen en actitud ofensiva, empuñando las metrallas y listos para el ataque. La tranquilidad del Dictador pareciera entonces descansar en la acción represiva que se disponen a ejercer sus soldados, quienes están prestos a bajar de la torre y aplacar a la multitud que protesta.

En contraste, los opositores enarbolan pancartas que exigen "*Democracia*", "*Justicia*", "*Basta de Atropellos*", "*Basta*", "*Estamos hasta las masas*" y aparecen en una actitud pacífica: están tomados de las manos y desarmados; de las ventanas de los edificios contiguos surgen personas que solidarizan con la causa opositora saludando y blandiendo banderas, lo que refuerza su estatus de mayoría.

En suma, se hace ostensible la absoluta indolencia y frivolidad del Dictador, quien refugiado en su fortificación, es ajeno a las masivas muestras de repudio popular. Así, mientras la gente ha salido a las calles a clamar por el fin de la dictadura, él puede permanecer sereno y tranquilo, pues tiene la seguridad de que su aparato represivo controlará a las masas por medio de la violencia.

Señor Director:



Imagen A-2 <sup>100</sup>

Tal como en la imagen antes descrita, en las imágenes **A-2** y **A-3** el plano general es empleado para mostrar una escena compleja, en la cual el espectador puede apreciar los pormenores del espacio y el contexto en el que se presentan los actantes del cuadro y las acciones que desarrollan, gracias al dibujo detallista y expresivo con que se han trazado las figuras y objetos.

En estas imágenes, el Dictador también es representado como un solitario personaje que se opone a una multitud que, en un caso, lo trata con indiferencia, y en otro, lo impugna y le reclama un *¡Basta!*. En ambas escenas, Pinochet es mostrado en desventaja; no obstante las armas y los soldados que lo protegen, frente a las masas reunidas, él ocupa una posición inferior y sus intentos de superioridad lo hacen ver patético.

De esta manera, en la **imagen A-2**, dos hiperbólicos números "1986" y "1987" forman una especie de baluarte que ocupa el centro y gran parte del cuadro. Sobre el "1987" aparece encaramado el Dictador mientras apunta con una

<sup>100</sup> 1987, APSI N°180, 29 de diciembre de 1986 al 11 de enero de 1987.

metralla a la gente que se encuentra reunida abajo y que parece no advertir que está en observación.

La imagen es la clara metáfora del tirano que se atrinchera en el tiempo, aferrado a continuar su mandato en el que podría ser el último año de gobierno. Su actitud ofensiva y arrojada está en total desequilibrio con lo que sucede bajo sus ojos: en una atmósfera de convivencia pacífica la gente -los chilenos y chilenas - se abraza, se saluda, sonríe, comparte, se aglutina en la calle alegremente; sin el menor asomo de hostilidad entre ellos, ignoran por completo la presencia amenazante del Dictador que los tiene en la mirilla.

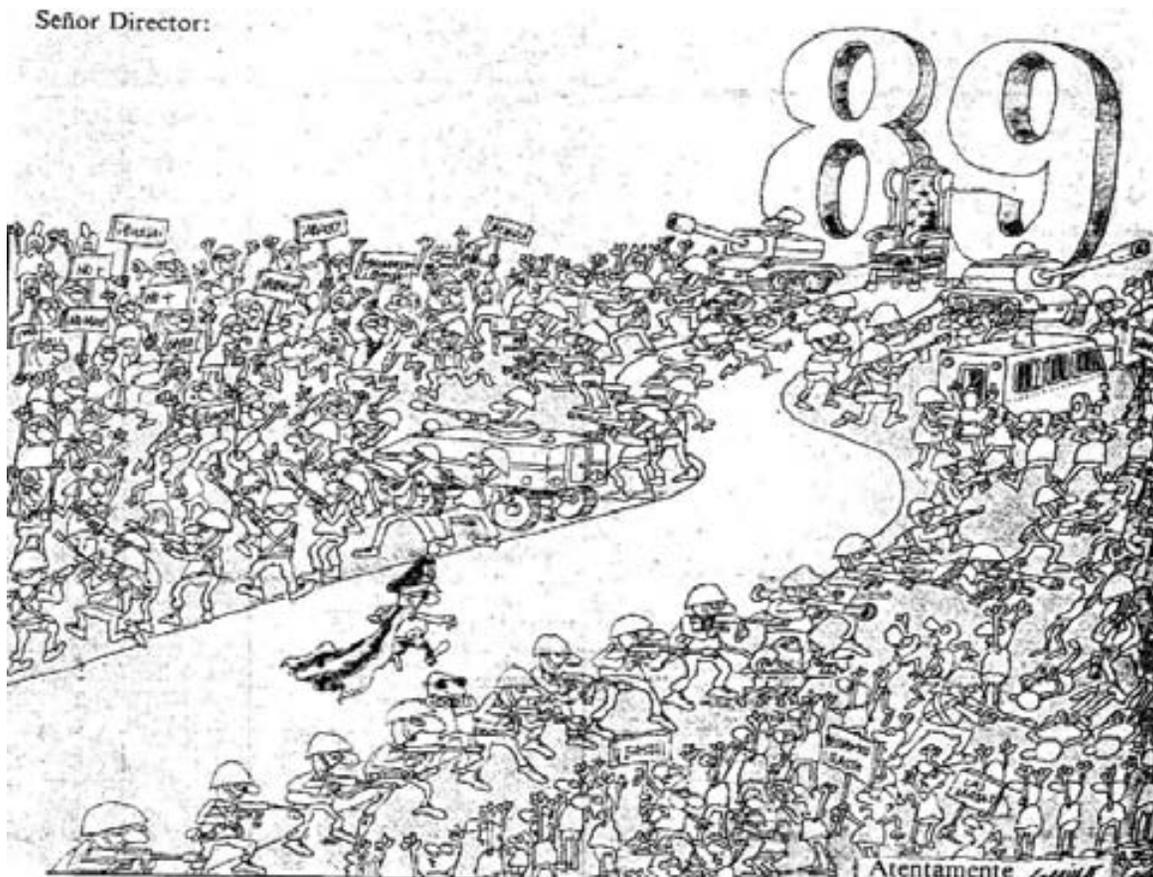


Imagen A-3<sup>101</sup>

La **imagen A-3** también ha sido dispuesta para que la mirada del lector aprehenda un escenario amplio y atestigüe la escena desde una posición que le

<sup>101</sup> 1989, APSI N° 153, 19 de mayo al 1 de junio de 1986.

permite una lectura vasta y a la vez detallada de lo que en su interior se representa.

De esta manera, el actante principal de la imagen es Pinochet, quien ataviado con su uniforme militar de gala se dirige a paso raudo y decidido por un despejado pasillo que conduce al sillón presidencial, detrás del cual se visualiza el número 89', año al que pretende ampliar su gobierno. La senda del Dictador es flanqueada por tanques militares y soldados que, apuntando con metralhas, protegen a su jefe de la multitud que protesta pacíficamente en contra de su gobierno.

Pinochet, impasible, se concentra obcecadamente en el objeto de su ambición, indiferente a los manifestantes que sin violencia expresan su desacuerdo con el régimen mientras son reprimidos y agredidos por el aparato militar que resguarda al Dictador.

La disposición de la perspectiva establece aquí el eje de importancia de la imagen, enfatizando el camino en solitario que recorre el Dictador para extender su gobierno hasta el año 1989; de esta manera el punto de fuga se sitúa en el sillón presidencial que, mediante una metonimia<sup>102</sup> que sustituye la autoridad por la silla del que manda, encarna la voluntad unipersonal de Pinochet de permanecer a toda costa ocupando su lugar de autoridad.

La construcción retórica de esta imagen es compleja, además de la designación metonímica del poder, la figura del énfasis, que consiste en destacar un objeto exagerando su tamaño en la imagen, le hace saber al lector la importancia del año 1989 para los planes dictatoriales; asimismo la metáfora<sup>103</sup> del camino, representa en la imagen la brecha temporal que ha recorrido Pinochet para conservar el sitio de poder hasta el final de la década de los ochenta.

---

<sup>102</sup>Metonimia operación de sustitución, del orden del contenido. Figura de transferencia semántica basada en una relación de contigüidad lógica, material, entre el referente y lo trasladado. Aquí la relación entre ambos es inherente y sintagmática, pertenecen al mismo campo semántico. Poder-sillón, se reemplaza la autoridad por la silla del que manda. Es la figura formada por la sustitución del nombre de una cosa por uno de los atributos o rasgos semánticos contenidos en su definición. Por ejemplo, el cetro es una metonimia de la autoridad. La metáfora se basa en la similaridad, mientras que la metonimia en la contigüidad.

<sup>103</sup> En la metáfora hay una transposición consciente e intencional de significados, basada en la similitud de aspectos, de usos o de funciones.



Imagen A-4<sup>104</sup>

En la **imagen A-4** nuevamente es Pinochet quien ocupa el centro del cuadro, el detalle chusco de su indumentaria es la banda presidencial que habitualmente portaba el Dictador en sus presentaciones en público y que aquí ha sido reemplazada por una banda que dice 1989<sup>105</sup>, haciendo referencia al plazo que le quedaría gobernando al país.

En una clara alusión al espectáculo circense, Pinochet aparece ocupando la tarima de la principal bestia del circo: el león. Conforme a esta posición dentro de la imagen, el Dictador es exhibido metafóricamente como la bestia que desde su sitial de protagonismo dirige a una tropa de soldados-animales que marchan pasivamente formando un círculo a su alrededor.

La gestualidad de los actantes entrega detalles reveladores en la imagen; Pinochet se muestra sonriente, manteniendo una postura erguida y firme mientras sostiene las batutas con que regenta el paso de sus soldados. Estos últimos, gracias a la repetición, operación retórica de adjunción<sup>106</sup>, aparecen estableciendo un círculo protector alrededor de Pinochet. Como integrantes del

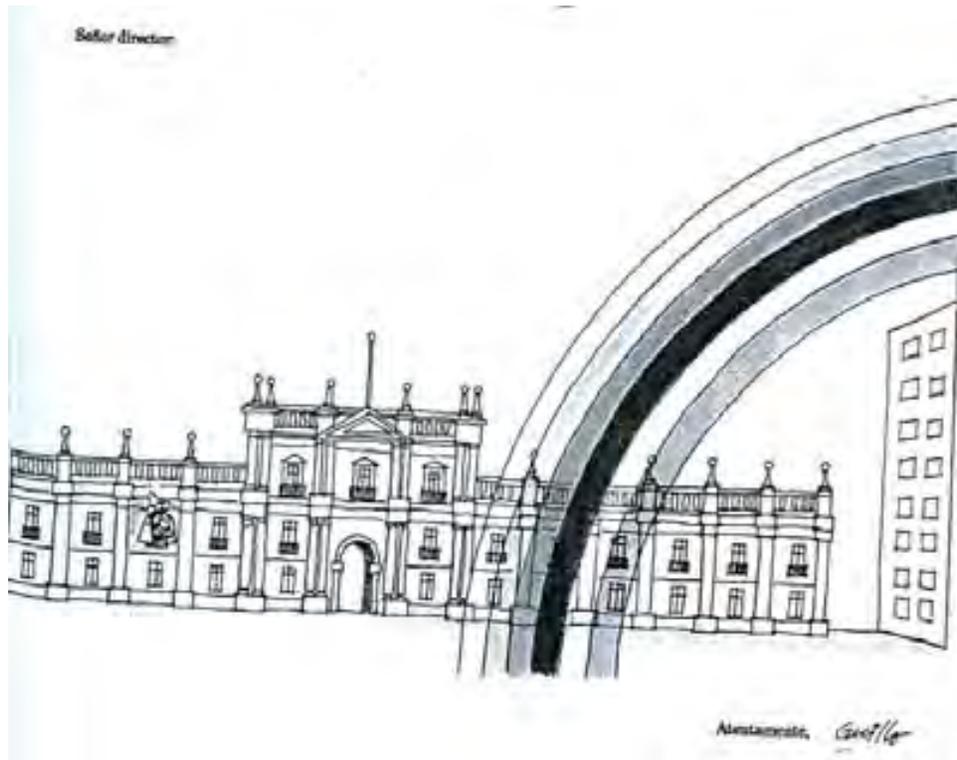
<sup>104</sup> *Circo*, APSI N° 200, 08 al 15 de junio de 1987.

<sup>105</sup> El movimiento opositor apostaba a que, si se ganaba el plebiscito, el gobierno de Pinochet terminaría legalmente en 1989, tal como sucedió al ganar la opción NO el 05 de octubre de 1988.

<sup>106</sup> La repetición en este caso es una operación de adjunción: por medio de la cual se repite una figura, en este caso la de soldados para simular profusión.

círculo, los soldados carecen de individualidad, si acaso aquellos que forman la banda de guerra se distinguen de los demás, pero, en general, destaca en la imagen el sentido de anonimato y de pasiva obediencia del pelotón que, armado para la guerra, marcha a paso firme hacia ninguna parte.

La complacencia del Dictador es patente, como dueño de la escena, se solaza dirigiendo a los soldados que lo adulan y que reproducen en el círculo el máximo anhelo dictatorial: una sociedad mansa, obediente y homogénea. Es precisamente el sinsentido de este anhelo el que provoca la risa del espectador, quien asiste al retrato de una bestia solitaria y cobarde cuyo poder no es más que un simulacro de circo.



**Imagen A-5**<sup>107</sup>

En la **imagen A- 5** en un plano general se identifica el Palacio de la Moneda<sup>108</sup>, ubicado en el centro de Santiago y desde 1888, casa de gobierno y residencia

---

<sup>107</sup> **Arco Iris**, APSI N°269, del 12 al 18 de septiembre de 1988.

<sup>108</sup> El Palacio de La Moneda, es la sede del Presidente de la República de Chile. Comúnmente se le designa como La Moneda, se ubica en el centro de Santiago. El 11 de septiembre de 1973, día del Golpe de Estado, la Moneda es bombardeada y posteriormente, en un acto simbólico de toma del poder ocupada por los militares y luego por Pinochet como nuevo gobernante.

de los Presidentes de Chile. La única figura humana en la imagen es el Dictador, que se asoma desde el tradicional balcón presidencial y contempla perplejo la explanada vacía del Palacio y el arco iris que se ha instaurado frente a sus ojos.

Pinochet, cuya gorra de general ha sido reemplazada por un excéntrico sombrero de payaso, aparece despojado de toda su arrogancia y despotismo; su actitud de desconcierto revela su miedo y hace ostensible su fragilidad y abandono. Recluido en su palacio, el Dictador ha quedado solo y excluido, sin militares que lo protejan, sin séquito adulador, ni siquiera los opositores que impugnan su gobierno están presentes.

El arcoiris, símbolo de la oposición política en ese tiempo y, en general símbolo de la esperanza y del fin del diluvio<sup>109</sup>, le anuncia al Dictador –y al espectador de la imagen- que los tiempos oscuros de la dictadura están llegando a su fin.

La soledad de Pinochet en el cuadro y su gesto atónito suscitan el interés por el fuera de campo, ¿Qué es lo que aterriza al Dictador? ¿Dónde están los militares que custodian la Moneda? ¿Dónde está la gente que transita por el centro de Santiago?. El vacío del cuadro provoca la sensación de que la acción está ocurriendo en otro espacio, al parecer toda la ciudad se ha movilizad a celebrar la llegada del arcoiris y el término de la dictadura, olvidando por completo al Dictador que se parapeta en su palacio, menoscabado y ajeno, destituido de todo poder y protagonismo.

---

<sup>109</sup> Este impresionante fenómeno meteorológico es en muchas culturas un símbolo de manifestaciones divinas de carácter benevolente; así, por ejemplo, en la Biblia (Génesis 9, 11) encontramos la señal de parte de Dios de que a partir de ese tiempo ya no volverá a haber ningún diluvio. Hans Biedermann. Diccionario de Símbolos, Ed. Paidós, Barcelona, 2004.

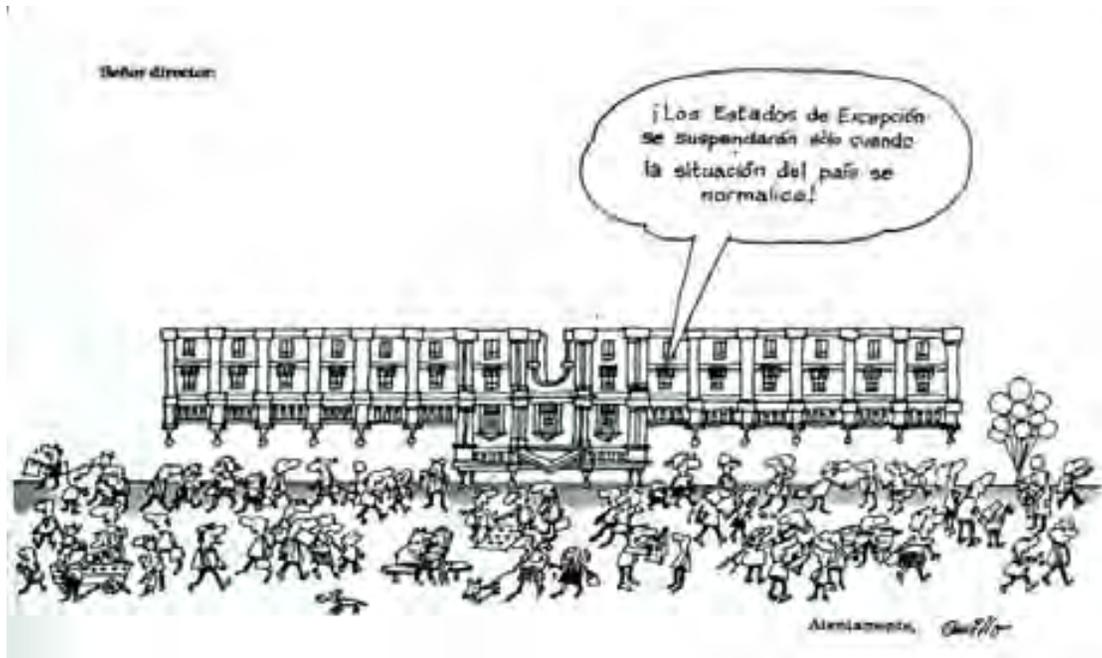


Imagen A-6<sup>110</sup>

Asimismo, en la **imagen A-6**, en un plano general se advierte frontalmente el Palacio de la Moneda que es representado en posición invertida. Desde el balcón presidencial la voz de Pinochet exclama: "¡Los estados de Excepción se suspenderán sólo cuando la situación del país se normalice!".

La alteración retórica de la posición del Palacio ha sido dispuesta en la imagen para romper el marco de lo lógico y previsible, así las cosas, esta Moneda "al revés" y la exclamación furibunda de su único habitante entra en total contradicción con lo que sucede en la explanada del Palacio, donde la gente parece convivir en una situación de total normalidad y concordia, ignorando lo que ocurre en el núcleo del poder.

Esta antítesis visual, junto con causar el efecto humorístico, le hace ver al lector que lo único anormal en el país es el sistema de gobierno y, sobre todo, el Dictador que lo encabeza. Este último, es exhibido aquí como ajeno y apartado del país que pretende gobernar, absolutamente desligado de la realidad, como un orate que vocifera al vacío sin que nadie lo atienda.

<sup>110</sup> *Moneda al revés*, APSI N°266, del 22 al 28 de agosto de 1988.



Imagen A-7<sup>111</sup>

En la **imagen A-7** también se advierte la caracterización del Dictador como el solitario protagonista del cuadro. La línea semicurva que divide horizontalmente la imagen y la representación de las estrellas esparcidas en la superficie superior del cuadro define el espacio en que sucede la acción: un pequeño planeta/asteroide, metáfora aquí de Chile como país pequeño, aislado y carente de protagonismo en el contexto mundial.

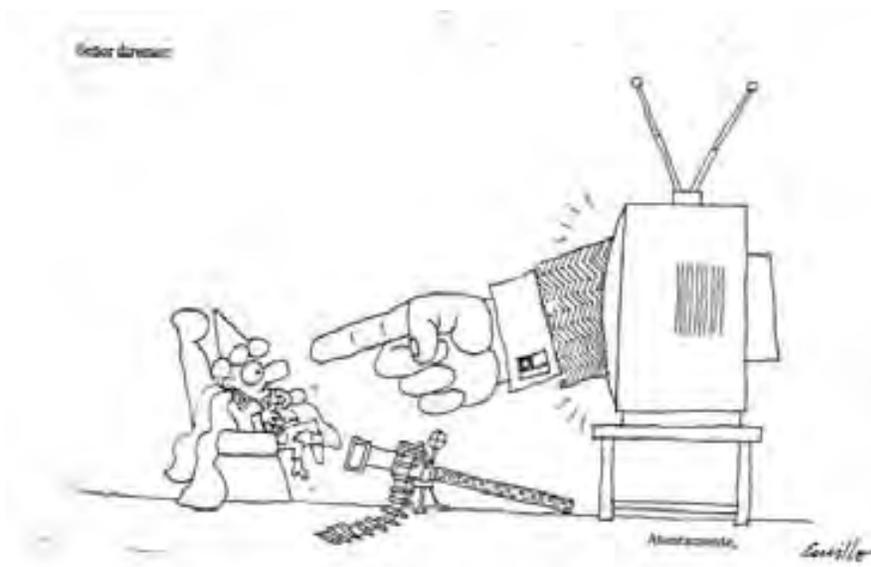
En el centro se muestra a Pinochet, asido firmemente a su sillón de gobernante y vestido con su traje de gala militar, que incluye gorra de general, capa, botas blancas y gafas oscuras; a su alrededor cuatro gatos a cuerda le rinden gestos de pleitesía: le aplauden, lo reverencian, le blanden banderas y tocan platillos. Estos monigotes representan sin duda a sus seguidores, que más bien cumplen el papel de doblegada comparsa que lo sigue para divertirlo, vitorearlo y reverenciarlo.

El tirano, embelesado con estas demostraciones de alabanza y adulación no ha advertido que a su derecha (costado izquierdo de la imagen) se asoma la mano

<sup>111</sup> *Out, out*, APSI N°146, 24 al 30 de marzo de 1986

del Tío Sam<sup>112</sup> que le anuncia con un "Out, out", que su actuación ha terminado y que debe abandonar la comodidad de su puesto. El lector competente, informado de que el Golpe militar en Chile no habría sido posible sin la intervención del gobierno de Estados Unidos y de la CIA, comprende la presencia en la imagen del verdadero dueño del poder que notifica al Dictador que su tiempo se termina, pues ya no le es útil ni ventajoso mantenerlo como figurado amo de este minúsculo país.

Resulta interesante en la imagen la configuración del lugar de la representación, ya que el dibujante ha preparado para el lector un punto de vista extraterrenal que le permite salir al espacio sideral para fisgonear las acciones de Pinochet en su reducto. De esta manera, al lector se le invita a una contemplación más allá de lo posible, dentro del campo de la imagen, y fuera del campo, se estimula su imaginación, al insinuarse que el verdadero amo de Pinochet (y de Chile entonces) es aquel que le ordena al tirano un perentorio "Fuera - Fuera".



**Imagen A-8**<sup>113</sup>

La **imagen A-8** hace referencia a un suceso destacado previo al Plebiscito del 05 de octubre de 1988 en el que en una entrevista en el programa televisivo *De cara*

---

<sup>112</sup> El Tío Sam (Uncle Sam en inglés) es la personificación nacional de Estados Unidos y, específicamente, del gobierno estadounidense. El primer uso de la expresión se remonta a la Guerra de 1812 y su primera ilustración gráfica a 1852. Habitualmente se representa como un anciano de raza blanca, gesto serio, pelo blanco y barba de chivo, vestido con ropas que recuerdan los símbolos nacionales de los Estados Unidos.

<sup>113</sup> **Dedo**, APSI N°250, 02 al 08 de mayo de 1988.

al país, el entonces líder opositor Ricardo Lagos, le envía un mensaje directo a Pinochet apuntando a la cámara para acusarlo de mentir y no aclarar el camino para el supuesto regreso a la democracia.<sup>114</sup>

El lector informado y competente sabrá que en esta imagen la mano hiperbólica que fantasiosamente traspasa la pantalla para apuntar con el índice a Pinochet en gesto acusatorio y desafiante, representa la mano de Ricardo Lagos.

Para destacar la importancia de esta acción contestataria, el dibujante ha trazado la bandera de Chile como una mancuernilla sujeta al puño acusatorio. Con ello, simbólicamente, el dedo de Lagos se transforma en el gesto resuelto de un país que impugna y se opone a un gobernante ilegítimo.

La imagen muestra lo que seguramente muchos chilenos ansiaron ver cuando Lagos enfrentó a Pinochet por televisión: la reacción del aludido ante tal desafío. Conforme a esta incógnita, el dibujante opta por representar a un Dictador pequeño y tambaleante en su sitio de poder, impactado por la afrenta que ese dedo intruso le perpetró desde la pantalla.

Un Pinochet solo y desvalido, pese a la metralla que lo protege, aparece ante la mirada del lector, la expresión de su rostro es de pánico y el dibujante la ha subrayado trazando los ojos del personaje como exageradamente grandes y abiertos; el gesto de su cuerpo es de miedo y desasosiego, así lo demuestran las manos cruzadas en el pecho y el temblor que con líneas cinéticas se ha representado alrededor de su figura.

#### **4.4.2 Aspectos representacionales de los esbirros en APSI**

La presencia de los represores en los dibujos de Guillo es vasta, diversa y sumamente elaborada en términos gráficos y a nivel del contenido; en estos dibujos quedan representados casi todos los estratos de las fuerzas represivas dictatoriales, desde los altos jefes militares emitiendo instrucciones, hasta los soldados rasos o de bajo rango acatándolas; desde los carabineros o policía

---

<sup>114</sup> En La Mala Memoria (1997) Marco Antonio de la Parra, recuerda el suceso: *"Ricardo Lagos en el programa de televisión de Cara al país, de breve pero intensa existencia, apunta con el dedo hacia la cámara y le habla a Pinochet mirándolo fijo, directo a sus ojos electrónicos. Es un programa que inventa Canal 13, lo más cercano a lo pluralista que puede ser un canal de televisión en esos tiempos... El dedo de Lagos lo ve todo Chile, nos quedamos helados. Tenemos la fantasía de que al día siguiente Lagos amanecerá muerto. No sucede tal. Lagos se instala con una solidez que nos contagia. Su dedo es el dedo de Chile"* (De La Parra, 1997:183-184).

militarizada ejerciendo la contención callejera, hasta los temidos agentes de la CNI actuando de encubierto. De este modo, la mirada de Guillo abarca muchos de los perfiles posibles que podían asumir los esbirros dictatoriales y las distintas tareas que les correspondía desempeñar para mantener al país bajo sitio.

En esta multiplicidad de papeles, resulta particularmente interesante la representación que este dibujante hace de los carabineros y de los soldados de bajo rango. Ambos grupos constituían las fuerzas más visibles de la dictadura y formaban parte de la vida cotidiana de los chilenos puesto que su rigurosa presencia era ostensible en todos los espacios públicos del país: vigilaban las calles, edificios públicos, escuelas, hospitales y hasta las iglesias en pueblos y ciudades.

En el nivel de la expresión, hemos visto que el dibujo de Guillo es minucioso y pormenorizado, además privilegia el empleo de planos generales que revelan amplia información sobre los espacios, acciones y personajes. En ese sentido, la caracterización que él hace de los represores resulta también pródiga en detalles gráficos que enriquecen la imagen y amplían su lectura. Así, estos personajes aparecen representados con todas las particularidades del papel que desarrollan, los carabineros o policía militarizada son dibujados atendiendo a los detalles más relevantes de su uniforme: traje militar ajustado al cuerpo, botas altas, guantes y su característico casco con máscara protectora, empleado para cubrir el rostro en los enfrentamientos callejeros; los soldados o milicos, por su parte, son dibujados con la vestimenta propia de la guerra, portando metralas y en algunas imágenes, con la cara pintada para el camuflaje, algo que solían hacer los militares aún cuando ejercían la vigilancia cotidiana en la ciudades.

Además de la generosidad expresiva con la que se detalla la fisonomía de estos personajes, también las acciones que desarrollan se encuentran gráficamente descritas al pormenor, siempre las posturas son de acción y movimiento, lo que es enriquecido con la gestualidad de los personajes y el empleo de líneas cinéticas que dinamizan las acciones, entre otros recursos.

Ahora bien, en el nivel del contenido, la representación que hace este dibujante de los represores oscila en dos sentidos: por una parte, un grupo considerable de estas imágenes muestra a los represores cumpliendo con total brutalidad su

papel de victimarios y protectores del orden, por otra, existe un grupo importante de imágenes en las que aparecen como víctimas del sistema dictatorial o expresando asomos de inconformidad y desacato.

#### 4.4.2.1 Los esbirros en APSI: de victimarios a víctimas

De esta manera, en el primer grupo de imágenes, los represores son exhibidos de acuerdo a una caracterización bien conocida para el lector y que se asume como viable de acuerdo a la naturaleza del trabajo que realizan. Aquí, los carabineros y militares cumplen el papel de victimarios y son mostrados como feroces protagonistas de una guerra contra los civiles, tal como se ve en las imágenes **A-9a** y **A-9b**.



Imagen A-9a<sup>115</sup>

---

<sup>115</sup> *El muro*, APSI N°54, 29 de octubre al 11 de noviembre de 1984.



Imagen A-9b<sup>116</sup>

Este es un dibujo que se ha dividido en dos planas, la primera (**A-9a**), ubicada en la página derecha de la publicación, muestra lo que se podría identificar en una primera lectura como una escena de la vida cotidiana en el centro de Santiago. En medio de los edificios y comercios metropolitanos, hombres, mujeres y niños van en apresurado tránsito hacia sus hogares, el trabajo y la escuela; otros tantos se transportan en coche, autobús o bajan hacia la estación del metro. Lo único que rompe en un sentido gráfico y contextual la "normalidad" de la imagen es el gran muro que cerca como trasfondo la escena, en medio del cual se encuentra

---

<sup>116</sup> *El muro*, APSI N°54, 29 de octubre al 11 de noviembre de 1984.

una puerta que, en términos semióticos, es el elemento isotópico que por una parte, le indica al lector la existencia de una anomalía en la imagen importante para la construcción del sentido, y por otra, le suscita interés por el espacio que se encuentra fuera del campo. Esto es resuelto cuando el lector voltea la página y accede al espacio que ha quedado oculto en la siguiente escena (**A-9B**) en la que vemos una imagen dominada por la presencia de militares, carabineros y agentes de la CNI en distintos actos de violencia que revelan toda su crueldad.

Esta escena de exagerada violencia es recreada por el dibujante con todo detalle y expresividad gráfica, así, en el cielo un helicóptero militar lanza municiones a destajo, por la calle principal un vehículo oficial transporta al Dictador que es escoltado por un carro repleto de agentes y policías motorizados. Enfrente de la comitiva, un pelotón de soldados marcha como si se tratara de una guerra. De un lado, circula el carro lanza agua y a su alrededor varios carabineros disparan a diestra y siniestra, del otro lado, corren policías con perros y agentes de civil desmantelan un puesto de periódicos y requisan la prensa. En una esquina, un camarógrafo del canal oficial graba a un civil muerto, al que un agente "siembra" armas para culparle, en la otra, dos agentes se llevan encañonado a un hombre encapuchado.

Todos estos actos parecen dramáticos y extremos, en la escena no hay civiles y eso hace que la violencia desplegada por los militares sea de por sí exagerada y hasta cierto punto, absurda, pues no hay enemigo visible y la guerra que aparentemente libran, más bien parece una invasión en la que el enemigo ha sido aniquilado hasta hacerse invisible.

Igualmente, en la **imagen A-10** (siguiente página) carabineros y militares aparecen ejerciendo la violencia extrema en el centro de Santiago. Aquí el dibujante ha representado una escena de disturbios en la Alameda capitalina, identificable plenamente para el lector competente por la torre de telecomunicaciones de la empresa ENTEL y por la cordillera de los Andes que ha sido trazada mediante una línea quebrada que atraviesa la imagen de extremo a extremo.

También en este cuadro se exhibe a los represores uniformados oprimiendo de manera desmedida una manifestación opositora en apariencia pacífica y en la

que los escasos participantes portan pancartas con demandas como "libertad" y "democracia". Así, justo enfrente del edificio de la torre ENTEL, un grupo de carabineros lanza implacablemente gases lacrimógenos a los manifestantes que huyen despavoridos, del otro lado, rumbo a la catedral de Santiago, se ven dispersos seis vehículos policiales, mientras que a su alrededor suceden enfrentamientos en los que los uniformados armados apuntan en forma despiadada a grupos pequeños de civiles indefensos. En una esquina, cinco



Imagen A-10<sup>117</sup>

soldados aprehenden a un civil cuyos ojos han sido dibujados extremadamente grandes, para expresar terror y consternación.

En suma, una escena de caos que se complementa con un texto ubicado en la esquina superior derecha del cuadro y que, a modo de un intertexto tomado de un titular de prensa, dice: *Opinión de especialistas: "Urgen rigurosas medidas para reducir índices de contaminación"* Destacaron la necesidad de considerar en el

<sup>117</sup> *Contaminación*, APSI N°76, 12 al 19 de abril de 1985.

enfoque del problema otros factores que inciden en la polución. También se mencionó la necesidad de impulsar un programa de educación ambiental.

En el contexto de la imagen, el texto constituye una verdadera ironía, pues su contenido en apariencia no político, lleva implícito el mensaje político que la imagen expresa. Conforme a esto, se entenderá que la atmósfera santiaguina no sólo está contaminada por factores materiales como el smog, es la violencia desatada por los represores la que poluciona el ambiente de la capital de Chile y ensucia de brutalidad sus calles.

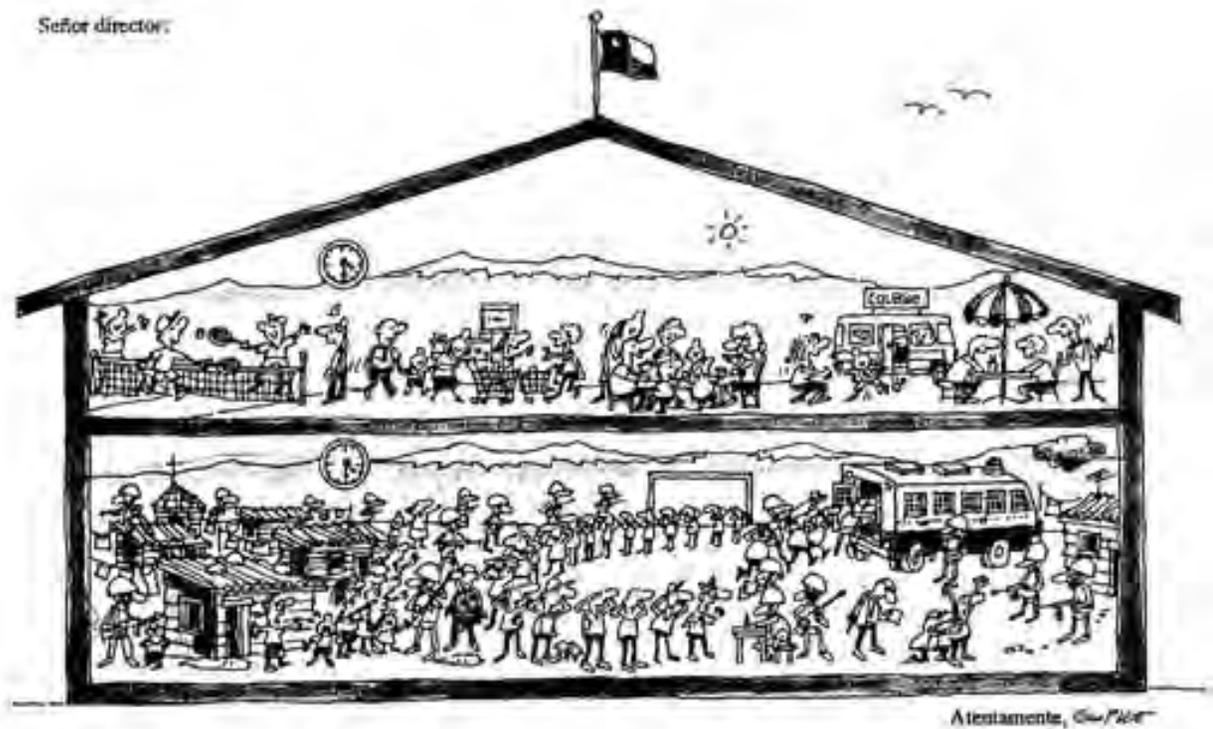


Imagen A-11<sup>118</sup>

La **imagen A-11** remite al lector a la idea de un país dividido en dos escenarios paralelos y opuestos. El dibujante ha representado a Chile como una morada de dos plantas, trazada con líneas rectas que figuran el estereotipo básico de una

<sup>118</sup> *Casa dividida*, APSI N° 175, 06 al 12 de julio de 1987.

casa en cuya cúspide se instala la bandera nacional como símbolo que marca un territorio.

La cordillera, esbozada con una línea continua y quebrada, y el reloj marcando las 4.30 de la tarde constituyen en la imagen verdaderas isotopías que guían al lector y le proporcionan una clave de lectura indispensable para asumir que la escena que se muestra alude a dos realidades paralelas, albergadas dentro de un mismo territorio. Así, mientras el sol brilla en lo alto de la cordillera, en la parte alta de esta casa, la gente vive en un lugar de apariencia próspera, tranquila y armónica. Los amigos se encuentran para jugar tenis o para beber en una terraza al aire libre, las familias van de compras al supermercado o se reúnen para compartir, los niños son cómodamente transportados del colegio a sus casas. Es el país que habitan los favorecidos del régimen.

A la misma hora, en la planta baja, la realidad se muestra menos próspera y el ambiente no es precisamente tranquilo, se trata pues, de una población de escasos recursos invadida por soldados pinochetistas que registran e inspeccionan a los hombres, quienes en señal de indefensión han sido dibujados con los brazos cruzados tras la cabeza, y los conducen como detenidos a un camión policial. Sus mujeres y niños permanecen alrededor de las modestas viviendas de madera, custodiados por soldados que les apuntan de cerca, amenazantes.

Si bien como se ha visto, los dibujos de Guillo expresan el estereotipo del represor brutal y agresivo, también en un grupo significativo de imágenes se revela el papel de víctimas que tienen en el sistema dictatorial y se descubre la naturaleza indigna del trabajo que están obligados a cumplir.

Estos dibujos son interesantes porque invierten la lógica de lo esperado, en ellos los soldados y carabineros son retratados como personas frágiles y sensibles, que llegan incluso a disentir de las órdenes que reciben, revelando con ello que el pensamiento autoritario no es monolítico. Así, esta representación hace ver que la dictadura está realmente personalizada en Pinochet y apuntala la idea del Dictador solitario, aislado incluso de quienes se supone son sus colaboradores.

Desde un punto de vista pragmático se dirá que estas imágenes se orientan a que el lector perciba al represor como a un semejante, efecto de identificación

que disminuye el temor inmenso hacia estos personajes, los que son vistos aquí en toda su debilidad humana.

La inversión de lo previsible en que parecen basarse estos dibujos se advierte claramente en la **imagen A-12**, aquí se ve como personaje central a un carabinero que se encuentra solo y encerrado en un círculo formado por muchas mujeres. De entrada, esta situación quebranta la normalidad, pues lo usual es que en las calles sean los represores quienes rodeen y acosen a los civiles, y no al revés.

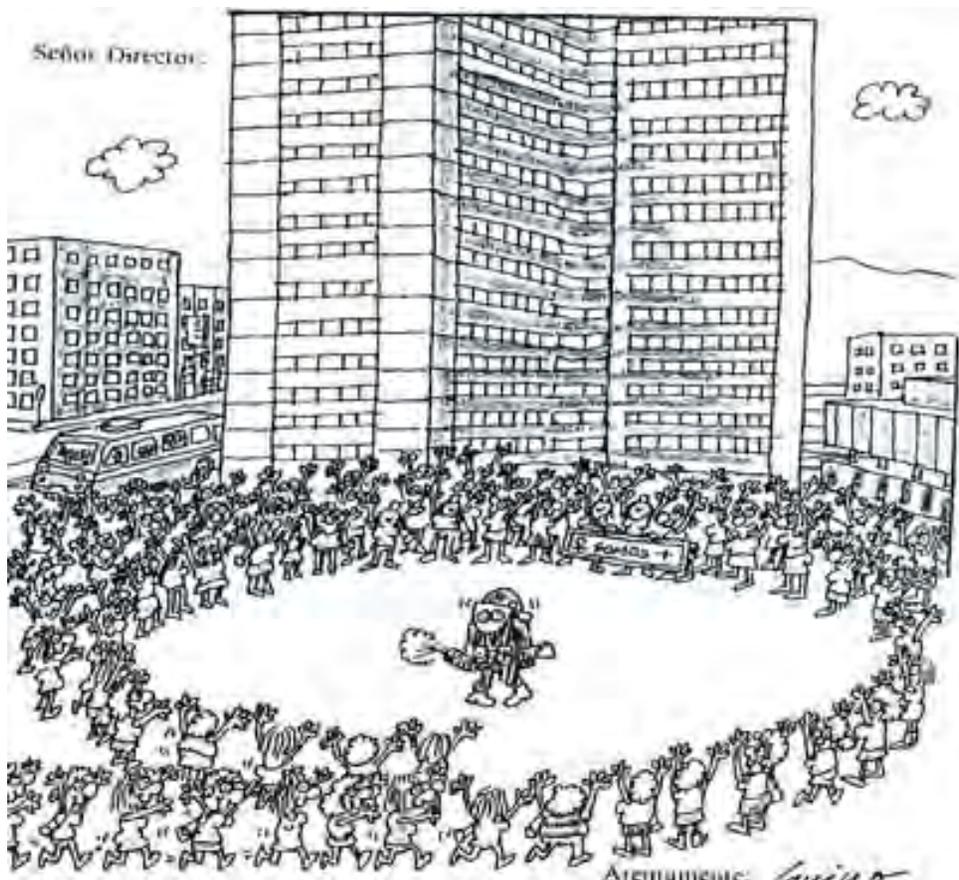


Imagen A-12<sup>119</sup>

La representación gestual que el dibujante ha hecho de este personaje, revela que, pese a vestir su uniforme de rigor y a portar metralla y gas lacrimógeno, está

<sup>119</sup> *Somos más*, APSI N°100, 04 al 17 noviembre 1985.

aterrado e incluso avergonzado. Los ojos dibujados como dos enormes círculos sugieren pánico y sobresalto, las piernas han sido trazadas en forma angular para connotar una postura de cobardía y apocamiento que se enfatiza con líneas cinéticas alrededor de la cabeza que señalan un temblor nervioso.

Esta actitud cobarde, contrasta con la apariencia alegre y pacífica de las mujeres que lo rodean mostrando rostros amables y sonrientes y una actitud que connota alegría, apertura y disposición. El uniformado es caracterizado así en total desnudez psicológica, es en el anonimato del pelotón cuando se siente seguro y poderoso, su arrogancia y bravía se desbarata cuando queda solo y se enfrenta a la sensibilidad y a la nobleza encarnada en lo femenino.



Imagen A-13<sup>120</sup>

La imagen altera y desarticula varias de las lógicas intrínsecas al pensamiento autoritario: Masculino fuerte/femenino débil, Represor dominante/reprimidos

---

<sup>120</sup> 08 de marzo, APSI N° 194, 09 al 22 de marzo de 1987.

dominados, Opositores minoría/militares mayoría, Opositores villanos/militares héroes. Lo humorístico de la imagen reside finalmente, en la transgresión de estos supuestos que permite ver al poderoso desarticulado.

Del mismo modo, la **imagen A-13** (página anterior) evidencia que el pensamiento autoritario no es inquebrantable, incluso aquellos que integran activamente el aparato represor del Régimen pueden dispersarse y cuestionar el orden impuesto. En este dibujo, publicado un día después del 08 de marzo, fecha en que se celebra el Día Internacional de la Mujer, se ve en un plano frontal a un grupo de carabineros prestos a reprimir lo que se supondría es una manifestación para festejar este evento. Los uniformados aparecen en gesto defensivo y alerta, vista al frente, piernas firmes y separadas mientras sostienen con las dos manos las lumas o palos aptos para el combate cuerpo a cuerpo, típico de la represión callejera.

Sin embargo, uno de ellos, guarda en su mente un pensamiento que nada tiene que ver con el papel que está cumpliendo en la imagen, gracias a un globo trazado con líneas onduladas, en forma de nube para graficar el pensamiento, el lector accede a la imaginación del represor y descubre que éste fantasea con formar parte de la celebración, en vez de tener que reprimirla. El globo que encierra este pensamiento ocupa gran parte del centro del cuadro, mostrando así la expansión mental del carabinero, en la que pulsa el inmenso deseo del encuentro y la reconciliación, él quisiera abrazar a las manifestantes, darles flores, en lugar de maltratarlas.

En la **imagen A-14** (siguiente página) persiste igualmente la idea de la subversión del orden autoritario desde el interior de sus propias filas. Aquí en un plano general, que muestra la acción en una perspectiva lateral, se identifica al tirano encabezando una marcha y ataviado cual emperador: capa de piel de tigre, corona, báculo de mando y la mirada cubierta por lentes oscuros. Detrás lo sigue obedientemente una procesión de soldados los cuales a través de una operación de adjunción, aparecen formado un pelotón indisoluble, armado y listo para la ofensiva.

Lo que atenta contra la naturalidad de la escena, es la presencia de un soldado que en lugar de continuar el paso en bloque tras el Dictador se ha desviado de la

primera fila y se conduce independiente hacia la izquierda, portando en una mano un cartel que dice "Elecciones Libres" y en la otra una flor como símbolo de paz. Esta acción insurrecta es advertida por un sector del público que contempla la marcha y celebra con aplausos y muestras de algarabía este gesto irreverente.

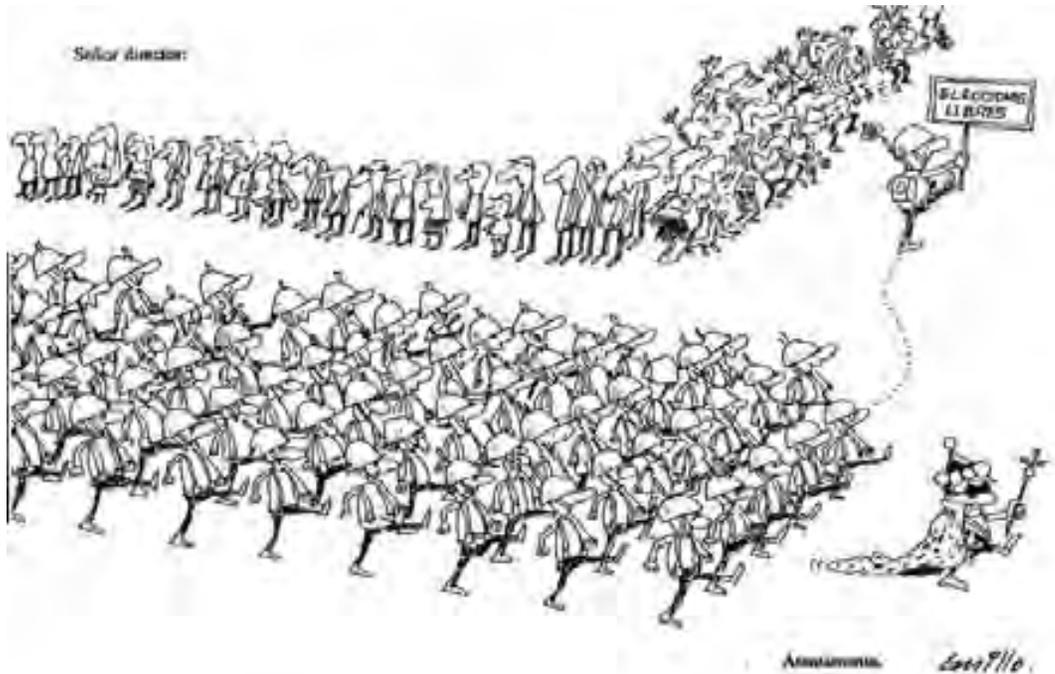


Imagen A-14<sup>121</sup>

La cuadratura militar es en la imagen un esquema que puede subvertirse, no obstante su apariencia compacta e inviolable, desde su mismo seno puede ser trastornada, por lo mismo, los planes de permanencia perpetua en el poder pueden ser desbaratados esparciendo la demanda de elecciones libres.

En el último lustro del régimen, esta demanda se hizo cada vez más reiterada, como un anhelo democrático que buscaba una salida electoral y no armada al régimen dictatorial. Se trataba de medir fuerzas en una contienda justa, sustentada en la certeza opositora de saberse mayoría y de que sus aspiraciones eran compartidas por muchos chilenos como el soldado de la imagen.

---

<sup>121</sup> *Elecciones libres*, APSI N°222, 21 al 27 de septiembre de 1987.

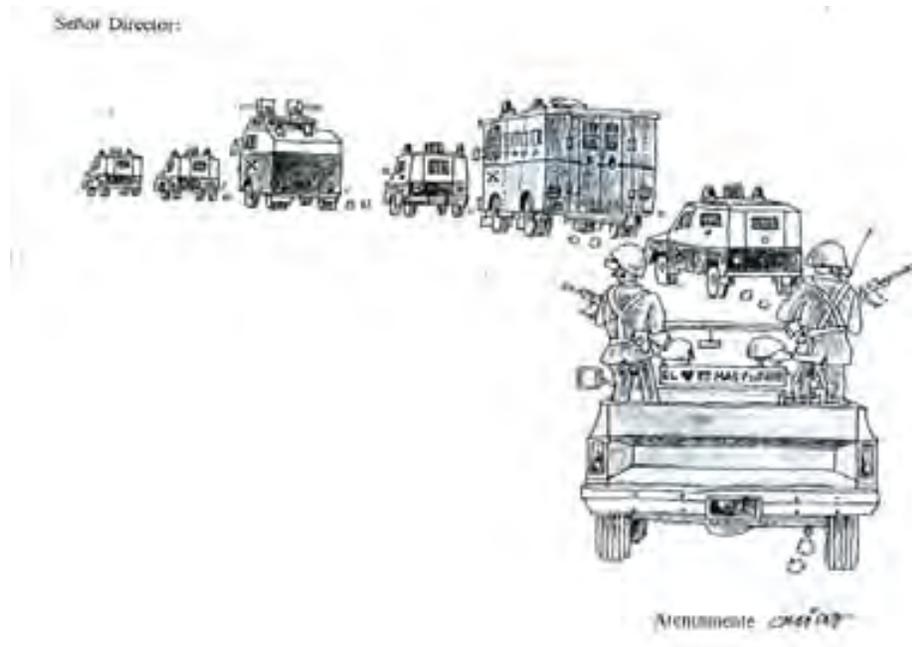


Imagen A-15<sup>122</sup>

En abril de 1987, el Papa Juan Pablo II visitó Chile y recorrió varias ciudades, pese a que se esperaba su mediación directa para el cese de la dictadura, el Sumo Pontífice no intervino en la situación nacional y su discurso público se basó en mensajes pacifistas y no claramente políticos. Uno de los mensajes que en su momento se interpretó como alusivo al cese de la violencia dictatorial fue "*El amor es más fuerte*", que cerró su discurso en el Parque Ohiggins el 03 de abril de 1987<sup>123</sup>.

En la **imagen A-15**, se ve la parte posterior de una fila de vehículos militares usados para la represión cotidiana: patrullas policiales, carro lanza agua, carro

<sup>122</sup> *El amor es más fuerte*, Apsi N°190, 27 de abril al 03 de mayo de 1987.

<sup>123</sup> Un grupo de manifestantes contrarios al Régimen Militar que se encontraban entre el público presente se enfrentó con la policía (que previamente había acordado con la organización de la visita papal no usar armas en la seguridad de los eventos religiosos). Como consecuencia, la dura represión ejercida por Carabineros de Chile a los manifestantes obligó a que la ceremonia fuese suspendida por varios minutos. El caos y el desorden generado en ese minuto obligó a los voluntarios que trabajaban para la visita papal a evacuar a los peregrinos que se encontraban en el lugar (varios de ellos heridos debido a la violencia generada en los enfrentamientos); al mismo tiempo, las cadenas de televisión chilenas que emitían el evento interrumpieron sus transmisiones. Ninguna ceremonia papal había sido interrumpida desde la época de Napoleón pero la serenidad con que se mantuvo Juan Pablo II (opuesto a los deseos de la organización del evento de retirarse por razones de seguridad) permitió continuar con la ceremonia, que fue cerrada con la frase "*El Amor es más fuerte*", considerada como un símbolo para la reconciliación del país. (Juan Pablo II, *El amor es más fuerte*, Mensaje de Juan Pablo II al Pueblo de Chile, Editorial Antártica, Santiago de Chile, 1987)

lanza gas y al final, una camioneta que transporta a dos parejas de soldados armados, en la ventanilla de atrás del vehículo hay pegada una proclama que dice "El amor es más fuerte". Es en virtud de este texto, que alude al discurso papal, que la imagen cobra sentido, así se advierte que la carrocería represiva emprende la retirada de la escena, lo que implica aceptar la veracidad del mensaje del Papal, que en el contexto de la imagen aparece casi como un enunciado performativo<sup>124</sup>.

La violencia y el terror autoritario, operado por estos personajes, parece haber sido derrotado por sus valores opuestos, el amor que trae consigo la paz, la concordia y el cese del enfrentamiento. La posición del observador ha sido preparada en esta imagen para que el lector atestigüe la tranquila retirada de los militares, quienes parecen asumir con resignación que han sido derrotados por la fuerza del amor, sin mostrar el más mínimo empeño en revertir su fracaso.

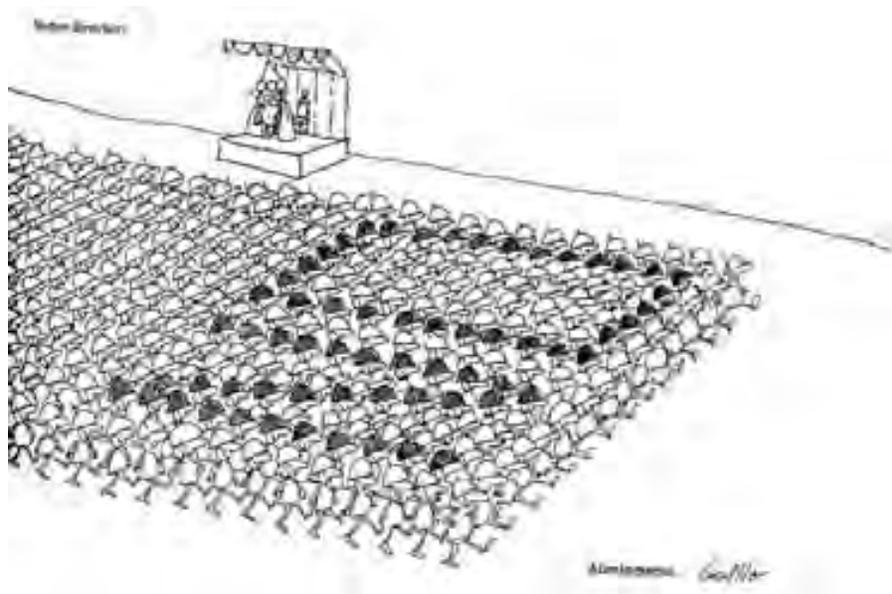


Imagen A-16<sup>125</sup>

En la **imagen A-16** otra vez el orden castrense es alterado por los mismos soldados que supuestamente lo acatan y resguardan, en esta escena se aprecia un

---

<sup>124</sup> Los enunciados realizativos o performativos, por los que en y por el lenguaje se lleva a cabo un determinado tipo de acción. Ver capítulo I, página 37.

<sup>125</sup> **NO**, APSI N° 248, 18 al 24 de abril de 1988.

perfecto escuadrón militar formando un rectángulo compacto que avanza coordinadamente y a paso firme frente al Dictador.

Sin embargo, este impecable desfile ha sido dispuesto de tal modo que varios soldados conforman con sus cascos más oscuros que los del resto, la palabra NO, en grande y en mayúsculas. De esta forma, es su propio contingente el que le expresa al Dictador la negación de su poder y la imposibilidad de su orden.

El tirano, perplejo, se ha levantado de su trono con gesto de asombro, trazado aquí en la mirada hiperbólica y en el temblor del cuerpo insinuado con líneas cinéticas, incrédulo de lo que ve, aparece ridículo e impotente frente a sus soldados, que sin romper la cuadratura, le enseñan que siempre es posible horadar las imposiciones autoritarias y hacer visible el desacuerdo.

#### **4.4.3 Apuntes interpretativos sobre la representación del Dictador y sus esbirros en las imágenes del humor gráfico de la Revista APSI.**

El análisis precedente ha permitido observar y conocer la representación que el dibujante ha hecho de Pinochet, como un gobernante solitario, aislado y carente del apoyo popular y de sus esbirros, como victimarios que se escinden de su papel y se transforman también en víctimas de la dictadura.

La representación del Dictador, está expresada gráficamente de un modo mucho menos severo que en el dibujo del Gato, en estas imágenes el retrato que se construye de Pinochet no está basado en la deformidad y exageración de sus rasgos pertinentes, lo que ha hecho el dibujante en este caso es retomar ciertas características y atributos importantes del Dictador, que si bien no atienden a la fisonomía física de éste como referente, son aptos para la creación de un personaje que el lector inmediatamente identificará con Pinochet. Así detalles como los de su uniforme: capa, banda presidencial, gorra, gafas oscuras, u objetos que se asocian al nivel jerárquico que ocupa: banda y silla presidencial, por ejemplo, bastarán para esbozar un particular retrato del militar que por sí mismo provoca la hilaridad del espectador.

El Dictador creado por Guillo aparece ante la mirada del lector como un remedo de General, un personaje de corta estatura cuyo recargado atuendo militar no le añade prestancia y gallardía, sino que acentúa su pequeñez, haciéndolo ver

ridículo y chusco. Este pequeño personaje es además mostrado siempre en solitario, obstinado en acciones caprichosas para prolongar su estancia en el poder, sin embargo, invariablemente ocurre algo o aparece alguien que se opone a sus planes: las protestas opositoras, el Tío Sam y hasta el dedo de Ricardo Lagos, por nombrar algunos.

Mostrar a Pinochet de esta manera tiene el propósito de exhibirlo precisamente como un gobernante de corta estatura política y de autoridad limitada, dramáticamente solo frente a un país que se opone a sus pretensiones autoritarias, que ignora su mandato. Con ello el enunciador intenta mermar a través de la imagen la presunción de grandeza y poderío del Dictador como líder del régimen, haciéndolo ver como un perdedor, un enajenado por el cual el lector bien podrá sentir lástima. Provocar este sentimiento es una manera original de degradar al Dictador, pues no se siente lástima de quien se teme, ni de quien se respeta o considera importante, sino de quien ocupa una posición de inferioridad y de fracaso.

La representación de los esbirros en estas imágenes está en concordancia con el retrato del Dictador antes descrito. Cumpliendo el papel de sostener por la fuerza la autoridad espuria de Pinochet, hacen patente la falta de legitimidad y de apoyo popular del régimen; desobedeciendo la autoridad de su jefe, hacen ver la inconsistencia de los anhelos autoritarios, desmoronados desde sus propias filas. Sobre todo en las imágenes en que son mostrados como "desobedientes", se advierte la voluntad del enunciador por exhibir al régimen autoritario como desgastado y corroído desde dentro, por más que Pinochet intente imponer con el rigor de la fuerza su autoridad, siempre habrá quien demuestre, incluso sus supuestos guardianes, que esa pretensión es imposible.

Finalmente, se dirá que estos dibujos pretenden consolidar en sus lectores la certeza de que pertenecen a una corriente de pensamiento mayoritaria y en ampliación, con ello se alientan las esperanzas de un inminente cambio político que será pacífico y democrático.

## CONCLUSIONES

Este trabajo se ocupó del humor gráfico como una de las prácticas discursivas disidentes al régimen autoritario en Chile más destacadas por su capacidad de trasgresión al discurso oficial, y que como tema de reflexión teórica y de investigación ha sido prácticamente desatendido.

Este abandono académico, sin embargo, no es particular para el caso y el contexto que nos ocupó en este estudio, sino que en general, el tratamiento del humor desde esta perspectiva ha sido escaso<sup>126</sup>. Por esto puede afirmarse que las preguntas planteadas al principio de este trabajo y las respuestas que durante su desarrollo se elaboraron, aportan una aproximación al tema que es relevante pues:

- a) Está basada en una buena parte de los planteamientos teóricos que hasta el momento se han referido al humor en sus generalidades conceptuales y a su realización gráfica en medios de prensa escritos.
- b) Propone una *Matriz de análisis del texto visual para un estudio del humor gráfico* que posibilita el examen e interpretación de este tipo de textos.
- c) Ofrece un análisis del humor gráfico, que tomando en cuenta las consideraciones mencionadas, está enmarcado en un contexto preciso de producción y de enunciación.

Conforme a lo anterior, conviene valorar en esta parte lo que se considera constituyen los logros, hallazgos y perspectivas de este estudio, así como también sus limitaciones y las nuevas cuestiones y problemas que el tema investigado pone de manifiesto.

### **Alcances teórico - conceptuales**

La reflexión teórica que se hizo de la imagen dibujada y del humor como género y como discurso en los dos primeros capítulos de esta investigación, permitieron construir un nuevo punto de vista para el análisis del humor gráfico, establecida

---

<sup>126</sup> Esto lo refrenda Samuel Schmidt cuando dice: "El humor político continua siendo un territorio inexplorado. Levine (1968) acepta que hay poco interés en investigar científicamente el humor, Provine (2001), que arranca desde las neurociencias, reclama que la mayoría de los estudios desde Platón se sustentan en anécdotas y que no se hecho un estudio con sustento científico; mientras que Blanc y Dundes (1990) comentan que la mayoría de los estudios disponibles son meras compilaciones de chistes políticos totalmente desprovistas de cualquier comentario o análisis. La cantidad de preguntas pendientes es enorme y con cada investigación surgen nuevas interrogantes" (Schmidt, 2006:36).

en un amplio repertorio conceptual, que echa luz sobre aspectos poco conocidos del tema y proporciona nuevas pistas de acercamiento al mismo. En efecto, la semiótica de la imagen, la teoría de la enunciación, el análisis del discurso, la lingüística textual, aportaron aquí un marco de estudio desde el cual pudieron definirse algunas ideas importantes para el estudio de la imagen humorística como discurso y que conviene aquí sintetizar:

**Sobre la enunciación humorística.** Las imágenes que ofrece el humor gráfico, son una realización discursiva concreta que como tal lleva inscrita las marcas del proceso de enunciación en que tuvieron lugar. Así, estas imágenes constituyen un verdadero mecanismo de punto de vista, en el que se registra la posición de un enunciador que tiene algo que comunicar, y en este proceso construye una representación de mundo, de sí mismo y de su interlocutor o enunciatario, de acuerdo a ciertas estrategias (o modos de representación) que tienen un propósito extradiscursivo y ligado en general, al contexto en el que se produjo la imagen.

**Sobre el contrato humorístico.** Las particularidades del mismo humor gráfico como género, exigen afrontar el estudio de la enunciación de la imagen humorística considerando para empezar las reglas que impone el "contrato humorístico". El enunciador en el humor gráfico, organiza el contenido de su enunciado de tal forma que éste se manifiesta en la superficie textual recreando una puesta en escena signada por la anormalidad. Esta anomalía es por supuesto deliberada, pues el enunciador en un ejercicio creativo e intelectual ha desplegado ex profeso los artificios gráficos y estilísticos precisos para plasmar en la imagen un planteamiento que subvierte la lógica habitual de pensamiento, haciéndolo aparecer como una contradicción, un imposible, incluso. No obstante, y dentro del propio campo de la imagen, se brindará la orientación necesaria para que el espectador supere esta aparente irregularidad y resignifique su sentido.

**Sobre las competencias del lector y la identificación humorística.** Para la actualización del sentido aparente, en todo caso, no bastará que el enunciatario recurra a las reglas que el género y el contrato humorístico demandan, el acto interpretativo del lector de este tipo imágenes estará

completo sólo si está en posesión de las competencias que le permitan adecuarse a lo que está viendo. algunas de estas competencias son: competencia iconográfica, lingüístico comunicativa, modal, narrativa y, sobre todo, cultural e histórica.

Lo dicho hasta aquí podría servir quizá para explicar los aspectos enunciativos de cualquier tipo de texto, sin embargo, lo que se establece en este trabajo, es que el humor gráfico, a diferencia de otros textos mediáticos, requiere una intelección por parte del espectador que sólo puede proporcionar su *plena* competencia enciclopédica, que equivale a decir que debe compartir el mismo bagaje que el enunciador en cuanto a experiencia histórica y memoria cultural. Es más, para que el fin intrínseco al discurso humorístico se cumpla, es preciso además que exista una comunión política, ideológica y afectiva con lo que se dice, pues de lo contrario, la imagen podrá ser comprendida, pero no se reirá con ella, por lo cual no se concretará su propósito enunciativo primario<sup>127</sup>. Esta posibilidad se concreta en virtud de que el enunciador en el humor gráfico es un *"autor social"*, pues no se expresa desde un punto de vista personal, sino que asume la representación de un determinado segmento de la sociedad con el que comparte las mismas filiaciones sociales, políticas, culturales y también emocionales. Es esta identificación la que hace posible que puedan sufrir, y por tanto, reír de lo mismo.

Tomando en cuenta estas ideas es que, en lo general, este estudio consolidó la posibilidad de reconocer en las imágenes del humor gráfico la existencia de un acervo de representación perteneciente a un determinado grupo social que a través de esta práctica discursiva plasma su punto de vista sobre los asuntos de interés público. En lo particular, esto iluminó el planteamiento específico de este trabajo, haciendo viable reconocer en las imágenes de la prensa de oposición al régimen militar en Chile la realización de un patrimonio colectivo de representación de los sectores que se oponían a la dictadura, en el que puede

---

<sup>127</sup> Esto está de acuerdo a la definición freudiana del humor que orienta este trabajo y que está vinculada a un autor humorístico comprometido con su enunciado, en virtud de que éste es una expresión derivada de una emoción negativa que le ha sido provocada externamente y que busca purgar mediante el acto de humor (Capítulo II).

identificarse cómo son representados los principales causantes del sufrimiento que se purga mediante el acto de humor en estas imágenes: el Dictador y sus esbirros.

### **Alcances metodológicos**

La posibilidad de analizar e interpretar dichas representaciones en las imágenes humorísticas, desde una perspectiva textual discursiva, se concretó con la elaboración de una *Matriz de análisis del texto visual para el estudio del humor gráfico*, que puede considerarse un aporte metodológico para nuevas aproximaciones analíticas e interpretativas a este tipo de prácticas discursivas. El principal mérito de esta Matriz es que sistematiza aspectos teóricos de la semiótica de la imagen, de la teoría de la enunciación, del análisis del discurso y de la lingüística textual para construir elementos orientadores que permiten el ejercicio analítico de estas imágenes, sin dejar de lado su pertenencia a un género de la comunicación que por las características ampliamente descritas en los dos primeros capítulos de este trabajo, demanda un tratamiento diferencial al de otras prácticas discursivas en el propio campo de los medios del periodismo impreso (como la fotografía, por ejemplo).

Esta Matriz ofrece la posibilidad de abordar las imágenes humorísticas como textos visuales, discernibles en tanto objetos de análisis, en tres niveles de estudio relacionados que hacen viable conocer:

**QUÉ muestran**, esto se corresponde semióticamente con el plano de la expresión o los aspectos denotativos de la imagen, lo que equivale en un nivel discursivo a su organización sintáctica. Aquí importa la distribución que el enunciador ha hecho de los elementos gráficos que proyectan materialmente el dibujo y que permiten identificar sus significantes, tomando en cuenta que dada su naturaleza humorística, esta distribución no necesariamente obedece a un orden previsible o acostumbrado.

En este nivel, se podrá conocer la organización en el cuadro de las unidades de la expresión visual, los rasgos básicos de la expresión humorística como el carácter de los artificios gráficos e identificar la presencia del texto escrito en la imagen.

**CÓMO muestran**, es decir, cómo mediante la disposición de estos significantes se instituye el plano del contenido que establece el significado, permitiendo con

ello acceder a los aspectos semánticos de la imagen como enunciado. En este nivel es posible comprender de qué manera las unidades de la expresión visual establecen relaciones para la configuración de las unidades del contenido visual que hacen posible discernir las connotaciones de la puesta en escena.

Asimismo, se puede advertir el carácter de la relación entre lo dibujado y lo escrito y establecer los mecanismos que construyen el sentido humorístico de la imagen.

**PARA QUÉ muestran** lo que implica observar a la imagen, considerando su organización en los dos niveles previos, a la luz de la situación comunicativa en que se produjo. Esto posibilita el examen de sus aspectos pragmáticos, entre los que destacan los actos de habla en la imagen, las competencias del lector, la función de las figuras retóricas, el género del discurso, que permiten en un marco contextual, dar cuenta de las intenciones del enunciador con respecto a su enunciado y cuáles son las consecuencias que aspira a provocar en su enunciatario, las que en el caso del humor gráfico, se sabe van más allá de la risa.

El examen de estos niveles de análisis en las imágenes del humor gráfico, permite reconstruir detalles relevantes del patrimonio colectivo de representación de un grupo social que no se inscribieron en formatos mediáticos o en prácticas discursivas consideradas "serias". El humor gráfico ofrece así un generoso territorio para explorar aspectos del pensamiento de un grupo social, descartados en los registros oficiales, pero no por ello menos reveladores e importantes.

En este punto, hay que admitir los límites y alcances que tiene esta perspectiva de análisis y su herramienta metodológica, pues si bien, y como se ha insistido en este trabajo, posibilita la comprensión del humor gráfico como práctica discursiva en la que se inscriben representaciones cognoscibles, de ninguna manera rinde para precisar las capacidades que podría tener, sobre todo en regímenes autoritarios, para: a) Persuadir a los lectores a que adhieran a una determinada postura ideológica y b) Fungir como potencial desestabilizador del poder.

Así las cosas, no es posible ofrecer desde aquí caminos analíticos y metodológicos que establezcan la eficacia de las imágenes humorísticas para

generar la adhesión a las causas disidentes, ni mucho menos que evalúen y comprueben los efectos o impactos que tienen en la caída de un gobierno o de un régimen político.

### **Alcances interpretativos**

Este estudio brinda una perspectiva original para conocer la *visión de los vencidos*, plasmada en el discurso de las imágenes del humor gráfico de la prensa opositora al Régimen autoritario en Chile, lo cual permite comprender cómo se manifestó en la imagen humorística la complejidad del pensamiento disidente. Asimismo, ofrece una interpretación acerca del humor gráfico como práctica discursiva en la que se expresó el sufrimiento social que producía vivir en dictadura; conocer las representaciones que aquí se hacen del Dictador y de sus esbirros civiles y militares, permite advertir la diversidad de matices que alcanzó la revancha societaria contra los instigadores de esta desolación social y el poder autoritario en general.

### **El Dictador, omnipresente, vulnerable, solitario.**

Augusto Pinochet fue durante 17 años el *Pater familia* de un régimen que se impuso en Chile por la fuerza y devastó sus bases políticas, económicas, sociales y culturales para instituir un proyecto fundacional orientado a transformar radicalmente al país. Él personalizó el poder que llevó a cabo la instauración de este nuevo orden y mantuvo bajo su control a toda la sociedad chilena, imponiendo la obediencia mediante el terror: *"En Chile no se mueve una piedra sin que yo lo sepa"*, declaró en 1976.

El Dictador es entonces el principal símbolo del régimen, su rostro, su voz, su uniforme, son el registro cotidiano de la autoridad a la que por sobre todas las cosas, se le teme. Inspirar temor, manteniendo al país bajo pública amenaza de muerte, es el principal recurso con que la dictadura afirma su dominación y suprime el disenso.

En ese contexto, el ejercicio humorístico en los medios impresos es de por sí un atrevimiento, una osadía que en todo caso, tendrá diferentes niveles de temeridad. Las distintas representaciones que se hacen del Dictador en las

imágenes estudiadas y que aquí se han clasificado como "El Dios omnipresente", en la Revista HOY; "El malvado vulnerable", en la Revista CAUCE y "El mandamás solitario" en la Revista APSI, evidencian estos matices, y lo más importante, son testimonio de la diversidad del pensamiento opositor y de los grados de inconformidad y resentimiento en contra del líder dictatorial. Estos dibujos no muestran necesariamente la verdad sobre el carácter o las cualidades como gobernante de Pinochet, pero constituyen una exhibición de las distintas maneras de agresión a lo que la "verdad oficial" pretendía hacer creer a los chilenos sobre quien les gobernaba.

El ataque a esta verdad tendrá también distintas vetas creativas en el discurso humorístico de los medios impresos, así por ejemplo, mientras decretos militares se encargan de prohibir la difusión de imágenes no oficiales de Pinochet, el dibujante Rufino en la **Revista Hoy**, en pleno respeto de la norma, no se aventura a plasmar un retrato material de Pinochet, pero encuentra una forma de insinuar su presencia en la imagen por medio de intertextos de sus discursos que el lector debe reconocer para recuperar imaginariamente la figura de su protagonista. El temor a las consecuencias que un retrato del Dictador podría ocasionar (acoso, censura, privación de la libertad por nombrar las más leves) al parecer han instado al dibujante a encontrar una posibilidad de representación totalmente implícita, y que hace posible además exhibir, para luego vulnerar, el papel de Dios Omnipresente que el Dictador pretendía asumir en el país,

Así también, mientras el discurso oficial pretende hacer creer a los chilenos que el Dictador es el líder intocable del régimen, merecedor de total respeto y pleitesía, el retrato grotesco y caricatural que elabora El Gato en la **Revista CAUCE**, revela a Pinochet como la encarnación del mal, un victimario cruel e inhumano al que, en todo caso, no vale la pena respetar ni mucho menos temer, pues está en decadencia, al borde de la ruina y el colapso. Esta representación del Dictador atenta frontalmente contra el valor del miedo que pretendió paralizar todo asomo opositor, aunque alienta al odio y al desprecio.

Finalmente, y en una vertiente representacional más matizada, pero que quizá constituye un agravio mucho más efectivo a su autoridad, los dibujos de Guillo en la **Revista Apsi**, ni ocultan a Pinochet, ni lo denigran con un retrato caricatural,

sino que ponen de manifiesto a un personaje que encarna al tirano, y que por cuya caracterización, alivia notablemente la carga anímica derivada del temor que se le tiene. Si en los dibujos de Rufino, Pinochet aparece como Dios, el personaje creado por Guillo, humaniza al dictador mostrándolo como el eterno perdedor, el antihéroe por excelencia, aquel que ve todos sus intentos de potestad frustrados. La representación de sus fracasos devasta el miedo, infundando incluso la compasión, la lástima del lector.

### **Los esbirros, obedientes, brutales, víctimas y victimarios.**

El aparato de control dictatorial tuvo en las fuerzas militares, carabineros y agentes de la Central Nacional de Informaciones (CNI), su sostén ejecutor. Su permanente presencia en todos los espacios sociales, pública y cotidiana en el caso de los militares y carabineros, sigilosa y encubierta, en el caso de los agentes civiles, se encargaba de mantener a todos los chilenos vigilados.

Los esbirros pinochetistas, civiles y uniformados ejercen su responsabilidad represiva con amplias facultades, su impunidad para allanar, detener, interrogar, torturar, asesinar y desaparecer gente es conocida y por eso son profundamente temidos. No es de extrañar entonces que esta capacidad para producir sufrimiento, haya generado en los círculos disidentes un hondo resentimiento que se expresó atrevidamente a través del humor gráfico, son precisamente los esbirros civiles, quienes tenían fama de ser los más crueles y despiadados de todos los represores, los protagonistas más recurrentes de la escena humorística de la época.

Así por ejemplo, las imágenes de Rufino en la **Revista HOY** desbaratan la apariencia ruda e invulnerable de estos personajes y los revelan como serviles guardianes del orden, cuyo acatamiento ciego a las órdenes dictatoriales se hace posible en virtud de su corta inteligencia. La venganza del dibujante como autor social, se consume al exhibir la estupidez del represor; echando por tierra el temor que se supone inspiran estos personajes, los muestra en toda su flaqueza cultural e intelectual, haciendo ver implícitamente que las ideas y la racionalidad están en el fecundo territorio del frente opositor.

Este planteamiento lo refrendan los dibujos de El Gato en la **Revista CAUCE**, quien acentúa la representación de estos personajes con formas caricaturales que alteran superlativamente sus rasgos pertinentes para mostrarlos como verdaderas bestias, que gozan con creces de sus ocupaciones represivas. El enunciador recrea en estos dibujos toda la brutalidad de los agentes y su complicidad con los uniformados, por eso es que constituyen una denuncia flagrante de lo ilegítimo e inadmisibles de sus actividades, denuncia que desafía al miedo y hace pública la existencia del desacato.

Es precisamente la indisciplina, la desobediencia, lo que el Régimen autoritario niega y se esmera por suprimir, la representación de los esbirros en los dibujos de la **Revista APSI** se encarga también de desarmar esas ambiciones, mostrándolos no sólo en su conocido y predecible papel de crueles represores, sino también como insubordinados que, aun estando en el frente dictatorial, piensan diferente, y que desde dentro del aparato de poder burlan sin reparos la imposición del pensamiento único.

Se dirá para concluir, que las representaciones que se hacen en estas imágenes humorísticas del Dictador y sus esbirros, reordenan los atributos e invierten los valores que dentro del marco autoritario se les asignaba a los protagonistas del poder; aquí, éstos ya no serán figuras de respeto, admiración ni homenaje, sino que, por el contrario, serán exhibidos en su faceta menos virtuosa y honorable. En el retrato humorístico de Pinochet y sus secuaces represores, se revelan como quiméricas y absurdas las pretensiones dictatoriales de atención y acatamiento a las jerarquías, las aspiraciones de orden y monotonía, los intentos de control y vigilancia. Este atentado a la investidura autoritaria, más allá de provocar el ridículo y la mofa, y aligerar en los lectores el apremio anímico de vivir en dictadura, merma el respeto hacia sus principales sostenedores y contribuye a la pérdida del temor en el que el poder dictatorial cimienta su ventaja.

En virtud de lo anterior, es posible sugerir que la extinción del miedo que promueve el humor como práctica discursiva en contextos autoritarios, facilita la reivindicación y la apertura de nuevos territorios para el pensamiento disidente, insinuación que abre camino para futuros planteamientos o estudios sobre el humor que indaguen con rigor en sus efectos y secuelas.

## APÉNDICES

APSI 214 - AÑO XII  
Del 24 al 30 de agosto, 1987



EDITORIAL

## En defensa del humor

APSI enfrenta una nueva requisición. Esta vez se trata de un número extraordinario dedicado al humor político. Sin injurias ni odiosidades, consiste en una sátira sobre el jefe del estado, el Pinochet político, quien ostenta dicha calidad por el solo hecho de ostentar también el título de Presidente de la República. A la vez, es candidato a permanecer en dicho puesto hasta 1997.

La requisición se basa en una resolución del señor fiscal militar Lorenzo Andrade, a propósito de una querrela por supuestas injurias al comandante en jefe de las fuerzas armadas. La sola lectura del número requisado bastaría para demostrar que ambos supuestos son falsos: no hay injurias ni el número está dedicado a relevar la calidad de comandante en jefe de las fuerzas armadas. Es una crítica, a través del humor, a la gestión política del actual jefe del estado, que recoge una antigua tradición de humor político en nuestro país, lamentablemente debilitada a lo largo de estos catorce años.

Junto con los argumentos periodísticos y jurídicos en los que sostenemos nuestro derecho a practicar esta forma de crítica política, queremos hacer un alegato en favor del humor, en favor del derecho de los chilenos a reírse de sí mismos y de quienes los gobiernan, proponiendo otra mirada a las situaciones agobiantes que hemos debido vivir en estos catorce años, no para quitarles su dramatismo, sino para mostrar su lado absurdo. Queremos desacralizar el poder y la relación que ha intentado establecer el gobernante autoritario con sus gobernados. En este número extraordinario proponemos que a lo menos por un momento la risa sustituya al encono y el humor a la pasión política.

Por lo demás, éste no es sólo un esfuerzo del presente momento. A lo largo de estos años, APSI ha incorporado esta perspectiva humorística, irreverente a veces pero siempre liviana y sin odiosidad. En 1986 sacamos un extra de humor dedicado a los militares (*Los mejores chistes de milicos*, se llamaba). Hoy, sin embargo, cuando el humor se concentra en el jefe del estado, se reacciona de manera brutal: subrepticamente se accede al conocimiento de un material que no es público; antes de que el número circule se presenta una querrela; se elige el momento de su compaginación final para proceder a su requisición.

¿Es que el general Pinochet no puede ser objeto de la crítica o del humor? ¿Acaso él mismo no recorre el país descalificando a sus adversarios a través de una crítica implacable y la mayor de las veces injusta? ¿No es él mismo quien, en su estilo socarrón, hace mofa de los señores políticos? ¿No hace él mismo humoradas, como afirmar que el plebiscito no significa una elección de autoridades sino la afirmación de los 16 años que contempla la Constitución?

Una vez más deberemos defender ante los tribunales -curiosamente, esta vez ante tribunales militares- nuestro derecho a no estar de acuerdo. Junto con ello intentaremos defender el derecho a la risa, el tan escaso humor de estos catorce años. Y confiamos en ganar. Confiamos en recuperar esta edición requisada y ponerla a circular. Sinceramente lo esperamos en beneficio de la salud mental de los chilenos. Y creemos que al general Pinochet también le haría bien. Muy bien. \*

Director y Representante Legal  
Marcelo Contreras

Director Adjunto  
Sergio Marras

Editor General  
Andrés Brathwaite

Editor Nacional  
Nébaldo Fabrizio Mosciatti

Editor Economía  
Pedro Lira

Editora Internacional  
Pilar Isaacuán

Editor Magazine  
Francisco Mouat

Editora Cultura  
Claudia Donoso

Redactores  
Mónica Blanco, Paz España, Elena Gaeta, Marcelo Mendocza, Patricia Moscoso, Pia Rajevic, Jorge Andrés Richards, Elizabeth Subercaseaux, Milena Vodanovic

Colaboradores  
Isabel Brodman, Alfonso Calderón, María Eliana Castillo, Cunitaco (Rodrigo Pisco), Guilo (Guillermo Bassias), Rodrigo Moulian, René Narango, Juan Andrés Pita, Erick Polhammer, Jaime Valdivia

Fotografía  
Isabel Paulino, Alvaro Hoppe

Documentación  
Eugenio Toledo

Diseño Gráfico  
Vesna Sekulovic  
Carlos Altamirano

Servicios Internacionales  
Brecha, El País, El Periodista, Inmar Press Service, Le Monde, Le Nouvel Observateur, Finascita, South, Tempo, y una red de correspondientes

Consejo Editorial  
Nemesio Aránguez, Soledad Bianchi, Sergio Bizar, Carmen Castillo, Jaime Cataldo, Enrique Correa, Germán Correa, Ariel Dorfman, Mariano Fernández A., Angel Filizich, Armando Jaramillo, Miguel Lawner, Luis Mañá, Germán Molina, Jorge Molina, Heráldo Muñoz, Ricardo Núñez, Anibal Palma, Adriana Santa Cruz, Rodolfo Seguel, Nissim Sharim, Enrique Silva Cimma, Juan Gabriel Valdés, Sergio Vuskovic

Gerente  
Fernando Villagrán

Secretaría Ejecutiva  
Paulina Talbo Grossi

Publicidad  
Gerente de Ventas: Ximena Torno  
Ejecutivos de Cuentas: Mónica Cid, Elizabeth Pape

Suscripciones y Distribución  
Carlos Ruiz

Redacción y Administración  
Alberto Reyes 032  
Providencia  
Fonos: 775643 - 775450

Casilla 9096  
Correo Central  
Santiago de Chile

Impresión  
Albeta Impresoras, que sólo actúa como impresor.

## PORTADA

# APSI-humor requisado El que se ríe se va al cuartel

**C**larividente, el fiscal militar Lorenzo Andrade conocía el miércoles 19 los contenidos que, al día siguiente, traería un extra de humor de revista APSI, intitulado *Las mil caras de Pinochet (mi diario secreto)*. Y como su corazonada no los encontró divertidas, fue y los declaró injuriosos para con su comandante en jefe.

El fiscal militar mandó a funcionarios de Investigaciones a la imprenta donde se estaba cocinando el guiso con la orden de no dejar pato con plumas. La comisión requisitoria se llevó 10.500 revistas terminadas, 19.500 revistas impresas sin encuadernar, 3.500 portadas impresas y cortadas, 16.000 portadas impresas sin cortar, originales manuscritos, fotografías, películas y planchas offset.

Dejaron sólo un par de ejemplares de muestra. En todo caso, la noticia se esparció, como era previsible, llenando, con el vacío que portaba, la boca de miles de ciudadanos y los teletipos de las agencias de información.

El extra-humor APSI no pretendía, ni con mucho, dárselas de huracán libertario o de trampolín para que el hombre se fuera de frentón. Es un hecho que el extra que APSI sacó en abril de 1986, de nombre *Los mejores chistes de milicos*, no modificó mayormente el rayado de la cancha y los militares no dieron señales de perturbación: "Entonces no hubo incautación ni querrela. Hasta en ese tipo de cosas parece que hay segregación", señaló el director de APSI, Marcelo Contreras, quien fue citado a declarar ante el fiscal militar.

### EL SUJETO DE RISA

El número que no le gustó a Lorenzo abordaba satíricamente algunos episodios de la vida del presidente de la república y no se refería a su condición de comandante en jefe de las fuerzas armadas, que es el argumento de concho para la intervención de la justicia militar



en el asunto: un contrasentido si se toma en cuenta la actual y galopante carrera de Pinochet como candidato (a secas, político) a un nuevo período en la presidencia de la república.

Hasta podría decirse que, al reeditar la perdida tradición del humor político, el candidato debió haberse dado con una piedra en los dientes por convertirse en sujeto (político) de risa. Pero los defensores de su calidad de comandante en jefe de las fuerzas armadas consideraron inadmisibles que éste fue-

ra homenajeado al aparecer de Luis XIV en la tapa del extra con que APSI quiso hacer valer aquel sabio proverbio que asegura que el hombre que ríe no teme.

Los administradores del pánico y de la cadaverina fueron insensibles a la suerte de ternura que trasantaba el número especial, esa ternura que, a pesar de los malagostamientos, se ha ido aconchando tras prolongada convivencia entre él y nosotros. Con tono comprensivo, y diríase que hasta amable, Luis XIV quedaba bastante bien ante la opi-

nión pública, la que se habría informado de sus humanas cavilaciones, secretas apetitos, dolorosas frustraciones y bellos ensueños, detalles todos tendientes a hacerle justicia a quien, a veces distanciado de las bases debido a los sinsabores de su alto cargo, suele proyectar una imagen distorsionada de su verdadero y noble sí mismo.

Después de unos nada graciosos XIV años, "quisimos presentar desde un punto de vista humorístico a un señor que parece tan serio, tan lleno de gestos terribles pero que tiene su lado gracioso", dijo Marcelo Contreras a la prensa.

### HASTA EL TUETANO

La paralela pero ya finiquitada dictadura de los colegas argentinos resistió el florecimiento de publicaciones reidoras como la revista *Humor*, que sigue matizando con monos y tinta, rima únicas armas, el desarrollo de la a menudo pomposa contingencia.

En Chile, la tradición del humor político fue bruscamente interrumpida en 1973 y la libertad de prensa también. *Topaze* fue un expositor activo de la sana maría del columpio. Dirigida y creada por Jorge Delano, *Coke*, una sola vez fue presa de la furia descontrolada del gobernante. Corría el año 1931 y Arturo Alessandri Palma, alias *El León de Tarapacá*, se picó hasta su

## Abundante solidaridad

Nutridas e inmediatas muestras de solidaridad recibió APSI luego de la requisición de su edición extra *Los mil caras de Pinochet* (mi diario secreto).

Mediante cartas, llamados telefónicos o visitas a las oficinas de la redacción, se hicieron presentes, entre otros, el presidente de la Asociación Nacional de la Prensa, Carlos Paul; la directora de la revista *Cosca*, Mónica Comandari; los directores de las *Hoy*, *Andrés y Fortín Mapocho*, Abraham Santibáñez, Juan Pablo Cárdenas y Felipe Pozo, respectivamente, quienes solidarizaron en su nombre y en el de sus respectivos equipos de trabajo;

el editor general del diario *La Epoca*, Américo Cavallo; los jefes de prensa de las radios *Chilena* y *Cooperativa*, Jaime Moreno y Guillermo Muñoz; los dirigentes socialistas Ricardo Núñez y Ricardo Lagos; el presidente del Partido Republicano, el ex senador Armando Jaramillo; el director de *El Labrador* de Melipilla, Mauricio Gallardo; el Partido Comunista; el cientista político Juan Gabriel Valdés; el humorista gráfico Alejandro Montenegro (*Rufino*); y decenas de amigos más, a quienes, aunque no incluyamos aquí por razones de fuerza mayor, les agradecemos igual.\*

tuetano con una portada que mostraba a un león domesticado por el general Ibáñez, su más odiado enemigo político, con una lectura: "El león no es tan bravo como lo pintan". Mandó quemar los números de la revista. Hizo el más gratuito de los ridículos, cuestión que años más tarde reconoció en sus memorias como su peor error político.

Con la quemazón, *Topaze* tuvo paño para cortar durante un buen tiempo. Allí hacían decir al *León*: "Aquí no manda nadie más

que yo. Me dio toda la rabia. ¿Que tienen hambre? Coman viruta y no me molesten. Yo creo que con unas cuantas ametralladoras se arreglaría la cosa".

Y ametralladoras habíam.

APSI está apelando mediante un recurso de queja contra el fiscal militar Lorenzo Andrade, el clarividente. Suponemos que existe una posibilidad de una reedición corregida y aumentada del ensajado extra.

Ay, qué cosa.\*

## ¡Arriba los corazones!

La semana pasada este medio se aprestaba a publicar mi diario secreto en exclusiva, el que por mi expresa voluntad debía haber salido a luz pública el jueves 20 de agosto pasado.

En él, además de relatar simpáticos chascarrillos, yo daba cuenta de ocultos temores y preciadas fantasías.

Sin embargo, su publicación fue impedida por algún funcionario que actuó con excesivo celo y obviamente desconociendo mis íntimos deseos.

Aprovecho, a través de esta nota, de darle un sentido abrazo a los muchachos del APSI -a los que en este trámite he aprendido a querer-, quienes han arriesgado, a mi instancia, a jugarse por la risa y el

encanto de todos los chilenos, poniendo en jaque su pecunio y felicidad personal.



Espero sinceramente que puedan leer mi diario completo cuando la risa y la ternura se le devuelva a este vapuleado pafa.

Ha sido una lástima que los señores requisantes hayan tenido menos humor que yo. Seguramente algún asesor les advirtió que un buen chiste puede más que un regimiento y ante una mala eventualidad prefirieron que los lectores se abstuvieran.

Lo que no me gusta de todo este cuento es que me han obligado a salir en portada enmascarado, contrariando mi voluntad histórica de dar siempre la cara. Pero estoy cierto de que algún día me podré sacar la máscara y aparecer entre ustedes al revés y al derecho. Para que se cuente mi verdadera historia.\*

El verdadero afectado

CRONICA

# Fiscal militar prohíbe la risa



Marcelo Contreras y Sergio Marras acuden a declarar a la Segunda Fiscalía Militar, el viernes 28.

Londres, 25 de agosto (UPD).— "El humor no es simplemente una línea y una caricada sino un medio de comunicar un abanico de ideas, sentimientos y opiniones.

"Así lo afirmó el doctor Hiran Brownell en un trabajo presentado a la conferencia anual de la Asociación Británica para el Avance de la Ciencia inaugurada ayer en Belfast.

"Según él, cualquier perturbación de la capacidad de entender o producir humor afecta la calidad de la vida.

"Pacientes con lesiones en el hemisferio derecho, dijo el médico, usualmente sufren de poca dificultad del habla y tienen buena memoria, pero tienen otros problemas como no entender bromas o chistes contados por otros".

**E**l viernes 28, el fiscal militar Lorenzo Andrade desoyó su diestra cerebral y encargó reos —luego de tenerlos cinco horas esperando en los pasillos de la fiscalía— a Marcelo Contreras, director de APSI, y Sergio Marras, director adjunto, por el solo delito de recuperar para Chile una tradición ya

un poco olvidada: el humor político.

Haciéndose eco de una querrela presentada por una hasta ahora desconocida "alta autoridad de gobierno" y apoyándose en el artículo 284 del Código de Justicia Militar —que castiga las ofensas contra los miembros de las fuerzas armadas—, el fiscal consideró que el requisado extra de APSI *Los mil caras de Pinochet (mi diario secreto)*, en cuya portada aparecía el jefe del Estado con ropajes de Luis XIV, constituía una ofensa al comandante en jefe de las fuerzas armadas.

"Es incomprensible", opinó el pintor Nemesio Antúnez, premio nacional de Arte, "que el gobernante se sienta ofendido por aparecer vestido con las indumentarias de un rey a quien él mismo ha declarado abiertamente admirar. Cuando vivía en Estados Unidos vi todo tipo de chistes y caricaturas políticas, hasta una de Nixon —cuando todavía era presidente— sentado en

el WC con cara de fuerza. Nadie se enojaba, porque el humor político es una cosa aceptada en todas partes del mundo. Habla muy mal de un gobierno el que encarcele el humor".

Hernán Millas, subdirector de revista *Hoy* y Premio Nacional de Periodismo, dio otro enfoque a su sorpresa: "Lo que yo no entiendo —dijo— es por qué la justicia militar toma el caso, si Luis XIV no era militar".

Días antes, APSI había precisado en declaración pública: "La revista satirizaba, en el número requisado, la figura del general Pinochet como político y candidato en campaña, y en ningún caso como comandante en jefe del ejército. Por lo tanto, es un resquicio legal que seamos juzgados por la justicia militar y no la ordinaria. Una vez más, el régimen se hace juez y parte con la prensa".

Para Germán Molina, director de la Comisión de Derechos Humanos, "el hecho de que se haya recurrido a la justicia militar representa un intento por reducir extraordinariamente el derecho de defensa que le corresponde a cualquier ciudadano. Es una justicia que representa a los intereses de la propia clase militar en Chile, y no se divisa en este caso ninguna razón por la cual el general Pinochet tenga que recurrir a su calidad de comandante en jefe del ejército para iniciar un proceso al margen de la justicia ordinaria".

Jorge Molina, abogado de los directivos de APSI, agregó: "Esto quiere decir que cada vez que Pinochet o alguna persona de gobierno ejecute actos que puedan ser criticados por la prensa o den motivo a un sano humor o sátira política, el régimen presentará a Pinochet en su calidad de general, para actuar a través de fiscales militares, desdoblándolo de su calidad de jefe de gobierno".

## TERROR AL RIDICULO

Tras ser notificados de la encargatura de reo, Marcelo Contreras y Sergio Marras regresaron al anexo cárcel Capuchinos, donde se encuentran reclusos, desde el 24 y 25 de agosto, respectivamente, a la espera de la determinación del fiscal. El abogado Molina informó

## "El gobierno es juez y parte"

El Consejo Nacional del Colegio de Periodistas de Chile manifiesta su alarma frente al proceso iniciado por la segunda fiscalía militar en contra de la revista APSI, y que ha significado el encarcelamiento de los colegas Marcelo Cochrera y Sergio Marras, y la incautación de 30.000 ejemplares de un suplemento humorístico.

Para los periodistas, esta situación significa que las autoridades civiles y militares quieren llevar a extremos intolerables el cercenamiento de derechos universalmente consagrados, como son la libertad de expresión y el acceso a la libre información y a la comunicación. Revela asimismo la intolerancia oficial frente a un estilo periodístico legítimo, como es la sátira política.

Es igualmente preocupante que los fiscales militares, en instancias en que el gobierno es prácticamente juez y parte, eleven a la categoría de presunto delito el trabajo que desarrollan, respetando las normas éticas de la actividad periodística, los profesionales que elaboran el semanario APSI.

rio APSI.

El Colegio de Periodistas llama la atención ante el hecho de que el encarcelamiento de Marcelo Cochrera y de Sergio Marras se haya erigido por un proceso en que figura como supuesto ofendido el general Augusto Pinochet y que el único periodista condenado durante estos años de autoritarismo, Juan Pablo Cárdenas -quien cumple una pena de 541 días de reclusión nocturna-, también haya sido castigado en un juicio relacionado con el jefe de estado.

Al manifestar la plena solidaridad del Colegio con los periodistas encarcelados, reiteramos la decisión de hacer todo lo que esté de nuestra parte para que se ponga fin a estos arbitrarios procesos, lograr la inmediata libertad de ambos encarcelados, y emprender las iniciativas necesarias para responder a esta emboscada contra medios de comunicación independientes.

Colegio de Periodistas de Chile  
Consejo Nacional



Miguel Lawner, Anibal Palma, Germán Correa, Nemesio Antúnez, Sergio Bitar, Jorge Molina y Juan Gabriel Valdés, miembros del Consejo Editorial de APSI visitan a los detenidos en Capuchinos.

## "Una inaceptable forma de censura previa"

La segunda fiscalía militar dispuso la detención del director de la revista APSI, por supuestas injurias a las fuerzas armadas, y una edición incompleta de un suplemento humorístico de ese semanario ha sido requisada de su publicación y distribuida.

Según el primero de los hechos denunciados, la justicia está investigando la existencia de delito en

una actividad periodística que en Chile tiene una larga tradición que utiliza el humor para comentar la actividad política. La vinculación que se denuncia con el ánimo de ofender a las fuerzas armadas demuestra una vez más la amplitud que se ha dado al artículo 284 del Código de Justicia Militar, cuya modificación objetamos en su oportunidad y que en la práctica ha llevado a numerosos periodistas ante los tribunales militares.

que apelará ante la corte marcial y declaró: "adviento en la autoridad un terror al ridículo. Al aplicar estas sanciones tan drásticas incurre en un ridículo aún mayor, porque la opinión pública se pregunta de qué trataban esas informaciones que con tanto esmero están tratando de ocultar".

De no quedar en libertad, las sanciones aplicables al director y director adjunto de APSI contemplan un rango de posibilidades de hasta cinco años de prisión.

"Esta es una nueva manera de tratar de acallar a la prensa libre", opinó Andrés Zaldívar, "y creo que es bueno que el país tome nota de la realidad en materia de libertades fundamentales. Que el gobierno no se extrañe, entonces, que tanto en Chile como en el extranjero se le condene por no respetar los derechos humanos. Espero que la autoridad rectifique, y que tanto Marcelo como Sergio recuperen rápidamente la libertad".

A su vez, Patricio Phillips, presidente del Partido Nacional, declaró: "Por principio estoy contra la requisición de cualquier medio de comunicación. Esta es un acto que afecta a la libertad de prensa en su conjunto y, por lo demás, sería harta bueno que Chile pudiera recuperar el humor político".

"Creo que es lo más negativo que puede existir". Toda la vida en Chile nos hemos reído, dijo Carlos Caszely. "Es que ellos están desesperados, me da la impresión; quizás más desesperados que nosotros", expresó Joaquín Luco, premio nacional de Ciencias. Y el humorista "Flaco" Robles se preguntó: "¿Están seguros que los censuraron?, ¿no será un rumor que echaron a correr?".

En cuanto a la requisición, reiteramos lo manifestado hace un año ante un caso similar: incautarse un material informativo que aún no ha sido ofrecido al público "implica una inaceptable forma de censura previa" e interrumpe un proceso de edición, constituyendo un castigo anticipado sin el debido procedimiento judicial.

Además del daño causado a una de nuestras empresas asociadas, se reitera así una actuación contraria a la libertad de expresión que esperamos sea reparada debidamente".

Asociación Nacional de la Prensa  
25 de agosto

Innumerables han sido las muestras de solidaridad recibidas por APSI (ver sección cartas). El vicario general para la pastoral, Cristián Precht, escribió a nuestro director: "Me he enterado con estupor que has caído detenido por editar una revista de humor que nunca fue. No comprendo que puedas ser reo por un delito no cometido y por querer ponerle una pizca de humor a nuestra convivencia nacional".

Defendiendo territorios que también le pertenecen, el humorista gráfico Hernán Vidal (Hervi), rindió homenaje al humor en una carta al diario *La Epoca*: "¿Por qué si el gobierno cuenta con destacados humoristas en todas sus esferas (como ése que dijo que estamos a punto de ser un país desarrollado) viene y secuestra el suplemento humorístico de APSI? Creo que este es un caso para la comisión antimonopolios. ¡El humor es más fuerte!".

Desde el extranjero, también, se ha apoyado el derecho a la risa. El Comité Católico Francés contra el Hambre y por el Desarrollo inició una campaña destinada a entregar información sobre el caso a la

## "Solicitamos con respeto"

Miami, 26. (AP). La Sociedad Interamericana de Prensa (SIP) pidió hoy la intervención del presidente chileno Augusto Pinochet para obtener la libertad del director de una revista que fue detenido "por publicar una edición satírica".

Un mensaje de la SIP dijo que se había enterado "con extrañeza" de la detención del periodista Marcelo Contreras, director de la revista APSI.

El mensaje al presidente Pinochet, firmado por el presidente de la SIP, Alejandro Miró Quesada, editor de *El Comercio* de Lima, dijo que el arresto de Contreras fue "por la responsabilidad de un suplemento humorístico que fue requisado en la imprenta antes de circular".

"Por prevenir la orden de detención de la justicia militar y por considerar que no puede haber injuria cuando la publicación no alcanzó a ser distribuida, solicitamos con respeto sus buenos oficios para obtener la libertad del periodista afectado y la libre circulación de la publicación requisada", dice el mensaje.

prensa francesa. En Estados Unidos, el Comité para la Protección de Periodistas —organismo no gubernamental que dirige el periodista de la cadena ABC, Walter Cronkite—, ha mandado cartas y télex a la embajada norteamericana en Santiago urgiendo por la libertad de los directores de APSI y la devolución del número requisado. También notificó la situación a la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP), al Pen Club, al Departamento de Estado y a congresales estadounidenses del Comité Bipartidario para Derechos Humanos. También le hizo llegar una queja formal a la OEA y al embajador chileno en Washington, Hernán Felipe Errázuriz, a quien la protesta se la entregaron en la mano.

Todo por el derecho al humor. "Si con los presidentes que duraban seis años podíamos reírnos", reflexionó el director del Instituto de Estudios Transnacionales (IET) y miembro del Consejo Editorial de APSI, Juan Gabriel Valdés, "¿por qué no reírnos el doble con uno que lleva cuatro?".

La autoridad prohíbe la risa. Qué lástima, algo debe estarle pasando en el hemisferio derecho del cerebro. \*

## "Prohibir la risa es grotesco"

"El Consejo Editorial de la revista APSI protesta por la detención de Marcelo Contreras y Sergio Marras y exige su inmediata libertad.

"No aceptaremos jamás que las directivas de medios informativos y los periodistas sean encarcelados por reflejar lo que la mayoría del país piensa.

"Catorce años de represión no han logrado hacernos desertar. El humor político formó siempre parte de las mejores tradiciones periodísticas y culturales de nuestro país.

"Su represión es inútil. Prohibir la risa es grotesco".

Nemesio Antón, Soledad Bianchi, Sergio Bitar, Jaime Catalán, Enrique Correa, Ariel Dorfman, Mariano Fernández A., Angel Fließsch, Armando Jaramillo, Miguel Lawner, Luis Maiza, Germán Molina, Jorge Molina, Heraldo Muñoz, Ricardo Núñez, Anibal Palma, Adriana Santa Cruz, Nissim Sharim, Enrique Silva Cimma, Juan Gabriel Valdés.

APARECIO

PLUMA Y PINCEL

DE SEPTIEMBRE

MAS FIEL Y CONYUGAL QUE NUNCA



En este número:

*No al matrimonio desechable.*

*Enrique Cueto: el amor hay que hacerlo.*

*Expertos analizan a la pareja en la sociedad actual.*

*Coco Legrand: me río porque me río.*

¡AGOTELA ANTES QUE SE LA CUENTEN!

## FUENTES DE CONSULTA

## **BIBLIOGRÁFICAS**

**AGELVIS, Valmore** (1998) Semiótica del discurso lúdico. Universidad de los Andes. Grupo de investigaciones Semio-lingüísticas. Mérida, Venezuela.

**AUMONT, Jacques** (1992) La imagen. Paidós, Barcelona.

----- (1985) Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. Paidós, Barcelona.

**AUSTIN, John L.** (1972) Cómo hacer cosas con palabras. Paidós, Barcelona.

**BARTHES, Roland** (1973) Retórica de la imagen, en Análisis de las imágenes, Varios autores, Tempo Contemporáneo, Buenos Aires.

----- (1998) La aventura semiológica. Paidós, Buenos Aires.

**BAZIN, André** (1990) ¿Qué es el cine?. Rialp, Madrid.

**BENVENISTE, Emile** (1999) Problemas de lingüística general Vols. I y II. Siglo XXI, México. (Primera edición 1969).

**BERGSON, Henri** (1985) La risa. Sarpe, Madrid.

**BOBBIO, Norberto** (1997) Diccionario de Política. Siglo XXI, México.

**BOENINGER, Edgardo** (2000) Transición chilena: articulación y límites en Chile-México, en Dos transiciones frente a frente, Carlos Elizondo y Luis Maira, compiladores. Grijalbo, México.

**BRÜNNER, José Joaquín** (1988) Un Espejo Trizado. Ensayos sobre Cultura y Políticas Culturales. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Santiago de Chile.

----- (1985) Cinco Estudios Sobre Cultura y Sociedad. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Santiago de Chile.

----- (1982) Cultura Autoritaria en Chile. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) y Universidad de Minnesota, Santiago de Chile.

----- (1990) Chile: entre la cultura autoritaria y la cultura democrática, en Cultura y política en América Latina, Hugo Zemelman, Siglo XXI, México.

**CARANDELL, Luis** (1992) El dibujo de humor, en La imagen en la prensa. Aede. Publicación de la asociación de diarios españoles N°17. Madrid.

**CÁNOVAS ROBLES, José** (1989) Memorias de un magistrado. Emisión, Santiago de Chile.

**CAVALLO A., SALAZAR M. y SEPÚLVEDA O.** (1996) La historia oculta del régimen militar. Grijalbo, Santiago de Chile.

**CALABRESE, Omar** (1987) El lenguaje del arte. Paidós, Barcelona.

**CRESPI, I. y FERRARIO, J.** (1971) Léxico técnico de las artes plásticas. Edit. Universitaria, Buenos Aires.

**DE BARBIERI, Daniele** (1993) Los lenguajes del Cómic. Paidós, Barcelona.

**DE LA PARRA, Marco Antonio** (1999) La mala memoria. Historia personal del Chile contemporáneo. Planeta, Santiago de Chile.

**DE SAUSSURE, Ferdinand** (2000) Curso de lingüística general. Akal, Madrid.

**DONDIS, D.A** (1976) La sintaxis de la imagen, G.Gili, Barcelona,

**DUCROT, O. y TODOROV, T.** (1998) Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Siglo XXI, México.

**ECO, Umberto** (1976) Tratado de semiótica general. Lumen, Barcelona

----- (1998) La estrategia de la ilusión. Lumen, Barcelona.

----- (1968) La estructura ausente. Lumen, Barcelona.

----- (1997) Kant y el ornitorrinco. Lumen, Barcelona.

----- (1989) Los marcos de la libertad cómica. En: ¡Carnavall!. Fondo de Cultural Económica, México.

----- (1981) Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo. Lumen, Barcelona.

**FABBRI, Paolo** (2000) El giro semiótico. Gedisa, Barcelona

**FREUD, Sigmund** (1964) El chiste y su relación con el inconsciente. Alianza, Madrid.

**GARRETÓN, M.A; SOSNOWSKI, S. y SUBERCASEUX, B.** (1993) Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile. Fondo de Cultura Económica. Santiago de Chile.

**GAUTHIER, Guy** (1986) Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido. Cátedra, Madrid.

**GONZÁLEZ RAMÍREZ, Manuel** (1955) La caricatura política. Prólogo, estudios y notas. Fondo de Cultura Económica, México.

**GOMBRICH, E.H** (1968) Meditaciones sobre un caballo de juguete. Seix Barral, Barcelona.

----- (1979) Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica. Gustavo Gilli, Barcelona.

**GREIMÁS, A.J** (1973) Semántica estructural. Gredos, Madrid.

----- (1979) Pour une sémiotique topologique. en *Sémiotique de l'espace*. Dènoel/Gonthier, París.

----- (1980) Semiótica y Ciencias Sociales. Fragua, Madrid.

**GREIMÁS, A.J y COURTÉS J.** (1982) Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Gredos, Madrid.

**GROUPE  $\mu$**  (1992) Tratado del signo visual. Para una retórica del signo visual. Cátedra, Madrid.

**GUBERN, R. y GASCA, L.** (1988) El lenguaje del cómic. Cátedra, Madrid.

**HABERMAS, Jürgen** (1998) Factibilidad y Validez. Trotta, Madrid.

**HJELMSLEV, Louis** (1968) Prolegómenos a una teoría del lenguaje. Gredos, Madrid.

**LIZARAZO, Diego** (2004) Hermenéutica de las imágenes. UAM-Xochimilco, México DF.

**LOTMAN, Iuri** (1979) Semiótica de la cultura. Cátedra, Madrid.

----- (1983) La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto. Cátedra, Madrid.

**MARSHALL, Gordon** (editor) (1979) Oxford Dictionary of Sociology, 2ª ed., Oxford, Oxford University Press.

**METZ, Christian** (1968) Ensayos sobre la significación en el cine. Tempo Contemporáneo, Buenos Aires.

**MORÍN, Violette** (1973) El dibujo humorístico, en *Análisis de las imágenes*, Varios autores, Tempo Contemporáneo, Buenos Aires.

**MORRIS, Charles** (1988) Fundamentos de la teoría de los signos. Barcelona, Paidós, (Primera edición 1938).

**MORRIS, Charles** (1946) Signos, Lenguaje y Conducta. Losada, Buenos Aires.

**MUNIZAGA, Giselle** (1983) El discurso público de Pinochet (1973-1976). Consejo, Buenos Aires.

**PANOFSKY, Erwin** (1973) La perspectiva como forma simbólica. Tusquet, Madrid.

**PEIRCE, Charles Sanders** (1974) La ciencia de la semiótica. Nueva Visión, Buenos Aires.

**PEIRCE, Charles Sanders** (1987) Obra lógico-semiótica. Taurus, Madrid.

**RASTIER, FRANCOIS** (1996) Semántica interpretativa, Siglo XXI, México.

**REYES, Fernando** (1986) Investigación sobre la prensa en Chile (1973-1984) Cerc ITEL BADAL, Santiago de Chile.

**RICHARD, Nelly** (1993) En torno a las diferencias, en Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile. Garretón, Sosnowski y Subercaseux, compiladores. Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile.

**SÁNCHEZ VAZQUEZ, Adolfo** (1992) Invitación a la estética. Grijalbo, México.

**SANTA CRUZ, Eduardo** (1988) Análisis histórico del periodismo chileno. Nuestra América ediciones. Santiago de Chile.

**SARLO, Beatriz** (1991) Literatura y autoritarismo, en Formas no políticas del autoritarismo. Arrese, Álvaro, compilador. Goethe Institute, Buenos Aires.

**SCHMIDT, Samuel** (2006) En la mira. El chiste político en México. Taurus, México.

**SUNKEL, Guillermo** (1983) La producción de información bajo el régimen autoritario. CENECA, Santiago de Chile.

**TORRES, Ildemaro** (1982) El humorismo gráfico en Venezuela. Edit. Maraven, Caracas.

**VAN DIJK, TEUN A.** (1989) Estructuras y funciones del discurso. Siglo XXI, México.

**VERÓN, Eliseo** (1996) La Semiosis Social. Gedisa, Barcelona.

----- (1999) Esto no es un libro. Gedisa, Barcelona.

**VILCHES, Lorenzo** (1984) La lectura de la imagen. Paidós, Barcelona.

----- (1985) Teoría de la imagen periodística. Paidós, Barcelona.

**VIOLI, Patricia** (2003) Eco y su referente, en Designis N° 4, julio 2003, Iconismo el sentido de las imágenes, Gedisa, Barcelona.

**VITTA, Maurizio** (2003) El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas. Paidós, Barcelona.

**ZUNZUNEGUI, Santos** (1989) Pensar la imagen. Cátedra, Madrid.

### **HEMEROGRÁFICAS**

**ALADRO, Eva** (compiladora) (2002) La comunicación del humor. Cuaderno de información y comunicación CIC N°7, Universidad Complutense de Madrid.

**ALADRO, Eva** (2002) El humor como medio cognitivo, en *La comunicación del humor*, Cuaderno de información y comunicación (CIC) N°7, Eva Aladro compiladora. Págs. 317-350. Universidad Complutense de Madrid.

**BLANCO CASTILLA, Elena** (2007) La viñeta como nueva estrategia editorial de los medios. Revista Ámbitos, N° 16, Págs. 27-36. Universidad de Sevilla.

**BOURDIEU, Pierre** (1981) Describir y prescribir. Notas sobre las condiciones de posibilidad y los límites de la eficacia política. En Rev. Actes de la Recherche en sciences sociales N°38. Págs. 65-72. París. Trad. David Velasco Yáñez.

**CASARES, Julio** (1961) Concepto de Humor, en *La comunicación del humor*, Cuaderno de información y comunicación (CIC) N°7, Eva Aladro compiladora. Págs. 335-380. Universidad Complutense de Madrid.

**DESGOUTTE, Jean Paul** (2003) Palabras e imágenes, en *Iconismo el sentido de las imágenes*. Revista Designis N° 4, Gedisa, Barcelona.

**FERNÁNDEZ FREDES, Francisco** (2002) La constitución chilena de 1980, enclaves autoritarios y cerrojos institucionales, en Sistema representativo y democracia semidirecta, Memoria del VII Congreso Iberoamericano de Derecho Constitucional. Hugo A. Concha Cantú, Coordinador. Págs. 193-208. México

**HUTCHEON, Linda** (1981). Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique. Poétique N° 45, Págs. 140-155. Traducción Graciela Batarce (1995), Universidad de Concepción, Chile.

**NAVARRO, Arturo** (1989) "El sistema de prensa en Chile bajo el régimen militar", Documento de Trabajo. Ceneqa, Santiago de Chile.

**PALACÍ, Esteban** (2003) ¿Existe deíxis en la imagen?, en *Iconismo, el sentido de las imágenes*. Revista Designis N° 4, Gedisa, Barcelona.

**PRATT, Mary Louise** (1997) Des-escribir a Pinochet: desbaratando la cultura del miedo en Chile. En Revista Nomadías, N°2 pag.52-83, Centro de Estudios de Género y cultura en América Latina CEGEGAL, Facultad de Filosofía, Universidad de Chile.

**PEÑAMARÍN, Cristina** (1998) Polemic Images: Metaphor and index in the language of political cartoons, en *VS Quaderni di studi semiotici* N°80-81, Milán.

----- (2002) El humor gráfico del franquismo y la formación de un territorio translocal de identidad democrática, en *La comunicación del humor*, Cuaderno de información y comunicación (CIC) N°7, Eva Aladro compiladora. Págs. 351-380. Universidad Complutense de Madrid.

**PIRANDELLO, Luigi** (1961) Esencia del Humorismo, en *La comunicación del humor*, Cuaderno de información y comunicación (CIC) N°7, Eva Aladro compiladora. Págs. 95-130. Universidad Complutense de Madrid.

**RICHTER, Jean Paul** (1954) Del humorismo. En Cuaderno de información y comunicación CIC N°7 *La comunicación del humor*. Pag. 53-68. Universidad Complutense de Madrid.

**SHABOT, Ezra** (1995) El humor político. Periódico *La jornada*, 21 junio 1995, Pág. 6. México DF.

## DIGITALES

**ABREU, Carlos** (2000) Periodismo iconográfico. Dibujo satírico, dibujo humorístico, chiste gráfico y caricatura (V). Revista Latina de Comunicación Social N°36, 12-2000. Universidad de Laguna, Tenerife, en <http://ull.es/publicaciones/latina/aa2000kjl/u36di/htm>.

----- (2001) Periodismo iconográfico (VI) La caricatura: historia y definiciones. Revista Latina de Comunicación Social N°37, marzo de 2001. Universidad de Laguna, Tenerife, en <http://www.ull.es/publicaciones/latina/2001/latina38feb/124abreu6.htm>

----- (2001) Periodismo iconográfico (VII). Hacia una definición de caricatura. Revista Latina de Comunicación Social N°38, junio de 2001. Universidad de Laguna, Tenerife, en <http://www.ull.es/publicaciones/latina/2001/latina38feb/124abreu6.htm>

----- (2001) Periodismo iconográfico (VIII). Hacia una definición de caricatura (2). Revista Latina de Comunicación Social N°39, septiembre de 2001. Universidad de Laguna, Tenerife, en <http://www.ull.es/publicaciones/latina/2001/latina41may/50abreu8.htm>

**CUARTAS, Juan Manuel** (2003) Identificación y descripción de la deixis desde la filosofía de la mente, en <http://mafalda.univalle.edu.co/mentis/files/deixis.pdf>

**STEIMBERG, Oscar** (2002). Sobre temas y problemas del análisis del humor gráfico, en Revista Digital Tebeosfera N°4, [www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Academico/04/AnalisisHumor.htm](http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Academico/04/AnalisisHumor.htm)

**LINEROS, Rocío** (1996) La Ciencia del Texto. Tesis doctoral. Universidad de Murcia, España, [www.contraclave.org/lengua.htm](http://www.contraclave.org/lengua.htm)

**VIGARA, Ana María.** (1998) Sobre el chiste, texto lúdico, en Revista Espéculo N°10, Noviembre 1998 -Febrero de 1999. Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, [www.ucm.es/info/especulo/numero10/chiste.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/chiste.html)

**PELÁEZ MALAGÓN, Enrique** (2000) Historia de la caricatura, en Revista Clío N°16, <http://clio.rediris.es/arte/caricaturas/caricatura.htm>

----- (2002) La caricatura como arte. en Sincronía, Revista Digital. Primavera 2002 Universidad de Guadalajara. <http://sincronia.cucsh.udg.mx/caricatur.htm>

### DOCUMENTOS DIGITALES

Informe de la Corporación de Reparación y Reconciliación, Santiago de Chile, en <http://www.memoriayjusticia.cl>.

Informe de la Comisión Verdad y Periodismo- del Colegio de Periodistas de Chile (1960-1990), en

[http://www.colegiodeperiodistas.cl/documentos/informe\\_verdad\\_y\\_periodismo\\_1960\\_1990.doc](http://www.colegiodeperiodistas.cl/documentos/informe_verdad_y_periodismo_1960_1990.doc)

Entrevista al dibujante Hervi publicada en *Lo nuestro*, Sitio oficial de la Corporación del Patrimonio Cultural de Chile en <http://www.nuestro.cl/notas/perfiles/hervi.htm>. Abril de 2002.