

Las caricaturas de Mahoma en *Charlie Hebdo*: cuándo y por qué ríen los japoneses

Laura Vazquez

Doctora en Ciencias Sociales (UBA).
Investigadora del Conicet.

El 7 de enero de este año la redacción de la revista satírica francesa *Charlie Hebdo* sufrió un asalto terrorista que asesinó a 11 personas entre dibujantes, colaboradores y personal de la publicación y un invitado presente en ese momento. Al inmediato y necesario repudio y a la lógica conmoción inicial provocada, el tiempo transcurrido permite ahora volver a lo que habrían sido los motivos del ataque, las caricaturas de Mahoma, para poder reflexionar sobre la cuestión más general en la que se inscriben: las siempre complejas relaciones entre política, humor gráfico, respeto y libertad de expresión. Este fue el pedido que *Sobreescrituras* le realizó a Laura Vazquez, quien nos aporta en este texto información necesaria y un valioso análisis que invita al diálogo.

1. Poner en contexto el atentado

Partamos de un dato histórico y de una posición analítica: el atentado terrorista ocurrido en la sede parisina de *Charlie Hebdo* puede funcionar como un punto de viraje en el campo del humor gráfico internacional pero no se trata de un hecho singular, ni mucho menos aislado. Con esto quiero señalar que el ataque perpetrado por los hermanos Kouachi el día 7 de enero requiere ser interpretado en términos más amplios y encadenado a una serie de acciones yihadistas cuyos precedentes y consecuencias evidencian la dificultad de “cerrar el trauma” y/o leerlo con el gesto fatalista del “antes y el después del evento”.¹

Por lo tanto y con los recelos críticos que conllevan las imágenes tautológicas y condensadoras, voy a concentrarme aquí en el análisis de algunas portadas teniendo en cuenta qué otro tipo de trabajo exige tener en cuenta la complejidad de una revista cuyos materiales periodísticos y gráficos despliegan sentidos intertextuales múltiples y aun contrapuestos en sus líneas discursivas, temáticas y estilísticas. Como veremos, las caricaturas de Mahoma publicadas en *Charlie Hebdo* son fuertemente esquemáticas en tanto su representación trabaja con repertorios limitados por sus operatorias clasificatorias y constrictivas.

En efecto, uno de los desafíos centrales del humor gráfico, en el marco de su relativa autonomía como disciplina artística, es desplegar su potencialidad liberadora y crítica para captar la densidad de la historia y sus procesos sociales. Pero no todas las

¹ El atentado se enlaza a las acciones yihadistas de Amédy Coulibaly y la ejecución de 4 judíos el 9 de enero en el supermercado *Hyper Cacher* de la Puerta de Vincennes. Esta acción terrorista ostensiblemente cercana no tuvo la misma repercusión pública ni mediática que los acontecimientos ocurridos los días previos.

producciones persiguen los mismos objetivos: mientras que algunas desarrollan estrategias de creación poética y lúdica poniendo el acento en “lo hablable” y en el absurdo del *non sense*, otras se colocan del lado de la tradición satírica y ceñida a las coyunturas de “lo hablado”. Esta última línea es la de la sátira política dominante cuyos esquemas actanciales previsibles evidencian el carácter instrumental y efectivo de su práctica específica.²

Siguiendo este argumento, Umberto Eco en su ya clásico artículo *Lo cómico y la regla* (1980), subraya el componente catártico de la broma (“comprendemos el drama del protagonista de *Rashomon*, pero no entendemos cuándo ni por qué ríen los japoneses”) y problematiza el carácter liberador de la risa. Partiendo de esta consideración, cabe preguntarse por la contribución de las caricaturas aludidas, sus modos de circulación y consumo y las características del modelo editorial en el que tuvieron lugar. La construcción del líder musulmán en tanto personaje humorístico da cuenta de una puesta en relación de imagen y texto en la cual el chiste no se circunscribe al trazo gráfico ni al estilo de un dibujante, sino que involucra la dimensión discursiva y periodística de un emplazamiento institucional determinado.

En este sentido, Oscar Steimberg señala que para que exista humor en un espacio de comunicación como el del humor gráfico es necesaria una condición fundante: “que sea un autor más que individual -que, por lo tanto, resista la despersonalización del medio- el que transite el pasaje entre caída y distanciamiento

humorístico”. Este impedimento de construir un “yo” es, para el humor, la posibilidad de su existencia, es decir, la puesta en juego de un enunciador que remita a un grupo “una imagen de autor que se confunde, enunciativamente, con un segmento sociocultural definido, que siempre es estilístico” (Steimberg, 2001: 6); por lo tanto, cabe problematizar una lectura generalizada cuya tendencia fue denunciar las caricaturas de Mahoma sin tener en cuenta el contrato de lectura de su procesamiento.

Partamos entonces de la distinción entre dos operatorias retóricas en el humor gráfico, la sátira y el pastiche que ofrece Steimberg, para interpretar la producción de *Charlie Hebdo*. La sátira se basa en una objetivación “en la que prima una operación de descalificación o agresión a un tercero (diferenciado del enunciador y el enunciatario supuestos por el contrato de lectura)”. En el pastiche, en cambio, domina el régimen lúdico sobre la crítica o el documento “lo que inevitablemente complica o suprime el efecto de confrontación”. De allí que podríamos arriesgar que las gráficas de *Charlie Hebdo* que aquí analizamos están ceñidas, fundamentalmente, a la sátira opinante del comentario editorial.

Asimismo, las tapas de toda revista buscan, mediante un golpe de efecto, transmitir un concepto de la manera más didáctica, amplia y simple posible, y esa idea nunca es inocente ni meramente “humorística”, sino que está fundamentada en una proposición ideológica y estética. En otros términos, ¿a qué lectorado interpelan con sus dibujos, en tanto “actores sociales”, los dibujantes de *Charlie Hebdo* y qué tipo de reconocimiento y sensibilidad habilitan? Otra observación tiene que ver con el efecto multiplicador y normalizador de estas producciones. Si la comicidad que proponen las caricaturas de Mahoma se vuelve redundante y su efecto de sentido se torna autoconsciente, el funcionamiento imprevisible de su operatoria y el juego formal de la experimentación gráfica quedan disueltos en un repertorio cerrado de posibilidades.

²Peter Berger ya ha dado cuenta del carácter agresivo de la sátira y de su eficacia para expresar visualmente opiniones y conceptos. Asimismo, expone su condición efímera dado que esta se encuentra condicionada por el contexto -tanto social como histórico-, por lo que la obra satírica siempre posee un carácter fugaz distintivo; véase Berger (1999). En tanto, Ernst Gombrich agrega que, para ser efectiva, la caricatura debe expresar un sentido moral y crítico (asumir su sentido de enfrentamiento) acerca de una determinada situación o de un actor político; véase Gombrich y Kris (1940). También Mijail Bajtín, al abordar la relación entre risa, sociedad y literatura a partir de la obra de Rabelais, recupera lo cómico como expresión popular y con potencial revolucionario; véase Bajtín (1974).

En todo caso, la pregunta gira alrededor de una querrela constitutiva y fundante del humor gráfico: las caricaturas que son cómicas o placenteras para determinado tipo de espectador pueden ser temerarias y ofensivas para otros grupos o sectores.³ Si la caricatura -en tanto arte del “cargado”- tiene como fundamentos la exageración, la deformación y el rebajamiento de otro, a quien se busca desarmar mediante un sentimiento de superioridad del que son cómplices tanto el creador de la imagen como su consumidor, ¿es posible desarrollar otro tipo de caricatura que no tenga como fin en sí mismo el rebajamiento de un otro? ¿Existe la sátira opinante por fuera de sus efectos cómicos y perversos?

³ Se concibe la caricatura desde un paradigma que surge de recuperar el valor etimológico del término proveniente del italiano *caricare* (y este, del latín) que tiene como acepción primaria la condición de 'recargar'. La caricatura se entiende, entonces, como la estructura narrativa que se apoya en la recarga de una línea, un plano, una forma, un movimiento, una acción o una situación con la intención de producir reacciones humorísticas en “otro-significante”.

⁴ Sigo la teoría de Bergson cuando señala el carácter dominante de la dimensión conservadora de la risa por sobre la liberadora: “Expresa, pues, lo cómico cierta imperfección individual o colectiva que exige una corrección inmediata. Y esa corrección es la risa. La risa es, pues, cierto gesto social que subraya y reprime un distracción especial de los hombres y los hechos” y suprime, así, el peligro potencial que esta supone para lo establecido; Bergson (2003: 71).

⁵ Por un lado, aquellos para quienes *Charlie Hebdo* es una revista sucesora de la antigaullista *Hara-Kiri* y que, tras su regreso en 1992, despotrica tanto contra Mitterrand como contra el círculo del ex-presidente Chirac; una *Charlie Hebdo* crítica del PC cuando este se lanza en la aventura de la Izquierda Plural junto con el ex primer ministro Lionel Jospin en 1997; una *Charlie Hebdo* que denuncia las aventuras militares en el extranjero y que apoya la campaña LO-LCR (*Lutte Ouvrière - Ligue Communiste Révolutionnaire*), de dos de los partidos de la izquierda trotskista francesa en las elecciones europeas de 1999. Por el otro, una revista que es representativa de las mutaciones geopolíticas internacionales post-11S, lo que se manifiesta en especial en el viraje ideológico de su director, Philippe Val, al sarkozismo. En efecto, a partir de los noventa, Val asumió una “normalización” que se tradujo, a nivel editorial, en un giro hacia la derecha -un proceso que tuvo mucho que ver con las ansias de reconocimiento del propio Val en el seno del campo mediático francés-. En 2009, Val vio satisfechas sus aspiraciones de obtener un cargo de alto nivel en un medio de comunicación más “respetable” al ser invitado por el presidente neoliberal Sarkozy a asumir la dirección de la radio pública francesa, *France Inter*. Fue así como Charb asumió la dirección con el proyecto de reenfocar el semanario. Simpatizante del Frente de Izquierda, tuvo la voluntad de revitalizar la identidad libertaria de *Charlie Hebdo*; sin embargo continuaría la línea de división entre un Occidente “civilizado y democrático” y un Oriente “arcaico y autoritario”.

Los humoristas que publican con regularidad en un medio (y aquí cabe diferenciar a aquellos que forman parte del *staff* de redacción de quienes reciben la figura de “colaborador externo”) ven limitadas sus posibilidades de ejercicio estético y, especialmente, de desvío discursivo e ideológico. Sin embargo, no todas las imágenes cómicas apuntan a la adhesión de su auditorio ni a la dimensión conservadora de la risa. Ya señalamos que existe otro tipo de producciones que opera promoviendo el pensamiento crítico de los receptores y convoca efectos de sentido múltiples y liberadores.⁴ Por lo tanto, la pregunta que quiero plantear -y teniendo en cuenta que *Charlie Hebdo* se postula como un semanario de izquierdas- es: ¿a qué grupo o tipo de caricaturas pertenecen las realizadas por sus dibujantes portadistas?

La cuestión es ambigua si advertimos que, tras la masacre del 7 de enero, entre las concentraciones públicas que tuvieron lugar podían reconocerse líneas ideológicas contrapuestas;⁵ es decir, se trata de una revista conformada por una dirección editorial heterogénea, soldada por un pasado de izquierda y con contradicciones internas. Con todo, *Charlie Hebdo* no transcurre en un eterno presente aunque su estrategia de difusión y comercialización esté asentada sobre tradiciones previas convenientes. Pero, como sabemos, no siempre la prolongación del discurso es un gesto de “coherencia” deseable en el contexto de las narrativas contemporáneas.

2. *Linus, Hara-Kiri, Charlie Hebdo*: genealogías y renovaciones de la sátira

El semanario surgió como publicación en julio de 1992. Su nombre se beneficia de una tradición satírica ya instalada y cuyo sistema de retroalimentación es manifiesto: *Hara-Kiri, Hara-Kiri Hebdo* y, finalmente, *Charlie Hebdo* (1969-1981, que debía su apelativo a la publicación *Charlie Mensuel*, inspirada en el semanario italiano *Linus* y en la que publicó la escuela

humorística europea y americana más reconocida de ese período).⁶ A inicios de los años ochenta, época en que las utopías heredadas de Mayo del 68 parecían encauzadas por las aspiraciones presidenciales de François Mitterrand, *Charlie Hebdo*, golpeada por fuertes dificultades financieras debidas a la falta de lectores, debió cerrar.

Más de una década después, un grupo de dibujantes de su etapa fundacional decidió su relanzamiento. Así nació la renovada y autogestionada *Charlie Hebdo* bajo la dirección de Philippe Val. Desde sus inicios se benefició de la marca gráfica de la *Charlie* fundacional y esta vez contó con las firmas de sus autores “estrella”, entre ellos Cabu, Cavanna, Delfeil de Ton, Siné, Gébé,

⁶ Para reponer los antecedentes editoriales y gráficos de *Charlie* es necesario remitirnos al modelo creado por *Hara-Kiri* (“Journal bête et méchant”), la revista fundada en 1960 por Georges Bernier (alias Professeur Choron, debido a que la sede estaba ubicada en la calle Choron 4) y François Cavanna. Cabe apuntar que continuaba la línea abierta en 1952 por la norteamericana *MAD*, cuyos despliegue estético y planteo humorístico estuvieron centrados en la parodia de la industria de masas y la cultura pop. *Hara-Kiri* fue prohibida desde 1961 y reapareció -para ser censurada nuevamente- en 1966. Es destacable que, en su relanzamiento, colaboradores como Cabu, Fred, Gébé y Topor no retornaron a la publicación, pero se añadieron al equipo otros, como Delfeil de Ton, Fournier y Willem. En mayo de 1969 el equipo dirigido por Cavanna decidió lanzar una publicación semanal, además de la mensual. Volvieron a colaborar en ella los humoristas Gébé y Cabu. Así se lanzó *Hara-Kiri Hebdo* (renombrado en mayo de ese año como *L'Hebdo Hara-Kiri*), el cual permaneció hasta 1981. Cavanna indicaba en su editorial que el objetivo era tratar mejor la actualidad y que la publicación debería llamarse *Vite fait, vite lu* (“hecha rápido, leído rápido”) o *Hara-Kiri vite fait*. La revista se distribuyó en los kioscos -y algunas veces, para vender los números prohibidos, en el bulevar Saint Michel- a un precio modesto (un franco), lo que contribuyó a su popularidad. Se benefició de un discreto apoyo televisivo por parte del director Jean-Christophe Averty (en la emisión de *Les raisins verts*) y conoció un éxito relativamente importante en Francia con una historia rica en publicidad radiofónica provocadora (“Si no lo puede comprar, róbelo”). La bajada del título tuvo origen en una carta de un lector furioso que señalaba: “Son tontos. Y no solo son tontos, sino que también son malos”. El subtítulo se adoptó de inmediato: “*Hara-Kiri*, revista tonta y mala”.

⁷ Este primer “escándalo” se afianzó en la reivindicación de la “defensa de la libertad de expresión”. El director de *Charlie Hebdo* respondió a las críticas a través del manifiesto “Juntos contra el nuevo totalitarismo”. Al trazar una equivalencia entre regímenes totalitarios como el talibán afgano y un intento administrativo de trabar la publicación por parte de organizaciones de la comunidad musulmana francesa, Val y Fourest, firmantes del texto junto con el mediático filósofo de derechas Bernard-Henry Lévy, dejaron en claro que, para ellos, el islamismo no podía ser otra cosa que un mal del cual sus adeptos tenían que ser liberados. Si bien este posicionamiento no fue asumido como tal por la redacción, la línea definida generó una dinámica para la cual el islamismo fue un objeto de burla y sátira cada vez más frecuente.

Reiser, Philippe Honoré, Willem y Wolinski. A este primer “grupo histórico” se sumaron otros dibujantes como Charb, Oncle Bernard, Renaud, Riss, Luz y Tignous.

La revista no fue presentada como un “nuevo semanario”, sino como la continuación de una publicación ya consolidada. Este dato es sustantivo para comprender la complejidad que integró tanto a un “público fiel” y afianzado en lecturas previas como al nuevo público de las generaciones posteriores. Las cifras de venta del primer número alcanzaron los 100.000 ejemplares. En la portada se subrayaba la inscripción “*URBA, Chômage, Hémophiles, Superphénix*”, entretanto se caricaturizaba a un François Mitterrand abatido que, tomándose la cabeza en señal de impotencia, sostenía: “¡Y *Charlie Hebdo*, que vuelve!”.

No es acercándonos al año 2015 cuando esta publicación ni otras revistas publicaron por primera vez caricaturas de Mahoma y viñetas alusivas al extremismo islámico; por el contrario, en los últimos diez años, la recurrencia periódica a este tipo de imágenes no solo fue habitual, sino que fue *in crescendo* a medida que las tensiones sociales y políticas se incrementaban. Cabe señalar que estas circularon en simultaneidad con las críticas a la moral católica ortodoxa y judía y al propio nacionalismo francés, pero que, en el caso de la religión musulmana, cobraron características sintomáticas.

En términos históricos, el 9 de febrero de 2006 *Charlie Hebdo* republicó unas caricaturas de Mahoma aparecidas originalmente el 25 de septiembre de 2005 en el periódico conservador danés *Jyllands-osten*.⁷ En la portada se presentaba una caricatura firmada por Jean “Cabu” Cabut (abatido en el tiroteo) y se resaltaba en un titular: “Mahoma desbordado por los integristas”. El dibujo mostraba al Profeta arrodillado y cubriéndose los ojos por la ira al tiempo que se lamentaba: “Es duro ser amado por idiotas”. No es menor señalar que, tras esta publicación, *Charlie Hebdo* pasó de vender 60.000 copias semanales a 400.000. Fue a partir de entonces cuando la presencia de caricaturas del Profeta ganó espacio en las portadas.



Desde el año 2009, y tras la dimisión de Val, la dirección quedó a cargo del dibujante Charb (Stéphane Charbonnier), quien junto a Cabu, Tignous y Wolinski, fue asesinado en el ataque. El 3 de noviembre de 2011 apareció en portada una caricatura (dibujo de Renald Luzier, Luz) de Mahoma, nombrado “redactor jefe” del número, dedicado al avance islamista en Túnez y Libia. La portada retrataba a un Profeta con turbante y nariz ganchuda que sonreía, optimista, al prometer “Cien latigazos a quienes no se mueran de risa”.

El 2 de noviembre, un día antes de que ese número saliera a la calle (anticipado en las redes sociales), la sede del periódico parisino fue atacada con un cóctel molotov que dejó las instalaciones inutilizables. También resultó “hackeado” su sitio web. Una semana más tarde, el periódico publicó en portada una viñeta, también con dibujo de Luz, en la que un musulmán y un dibujante de *Charlie Hebdo* con anteojos y lápiz en la oreja se besaban apasionadamente bajo la leyenda: “El amor es más fuerte que el odio”.



Asimismo, en septiembre de 2012 se publicó otra portada -esta vez, con dibujo de Charb- en la que se veía un musulmán sentado en una silla de ruedas empujada por un judío ortodoxo, y el 19 de julio de ese año, en otra portada -con dibujo de Laurent Sourisseau, Riss-⁸ se había presentado un islamista muerto por balas a pesar de protegerse con el Corán como escudo. El texto que acompañaba el dibujo sostenía: “El Corán es una mierda, no detiene las balas”.

Cabe considerar que, si bien -como se señaló más arriba- el equipo de dibujantes nunca dejó de criticar cualquier culto desde una posición libertaria (con la percepción de las religiones como formas de opresión a las cuales era necesario oponer la conciencia individual), el islamismo en Francia no es *cualquier*

religión. Dicho con mayor claridad, cuando *Charlie Hebdo* atacaba el catolicismo, eso significaba enfrentarse con una institución dominante (la Iglesia católica) y con incidencia sobre temas tales como el aborto y la contracepción o los derechos de la comunidad LGBT. Al contrario, el islamismo es, en Francia, una religión practicada mayoritariamente por una población de inmigrantes o hijos de inmigrantes provenientes de antiguas colonias francesas, discriminada en el acceso al empleo, a la vivienda e, incluso, al espacio público.

En este contexto, las frecuentes provocaciones de *Charlie Hebdo* hacia el islamismo, ignorando la realidad de lo que implica ser musulmán en Francia, llevaron a que el periódico fuera percibido por un sector de la población civil como racista e islamofóbico. En definitiva, la esencialización y el énfasis en las expresiones de culto más negativas fueron funcionales a la marginalización de los sectores vulnerados de la sociedad. Quizá el dato más elocuente sea el de que, paradójicamente, los sectores de derechas salieron en defensa de las posiciones progresistas y de izquierda sostenidas por la publicación.

Por otro lado y si el subtítulo del semanario advierte y reivindica “la irresponsabilidad”, los humoristas de *Charlie Hebdo* fueron consecuentes con esa suerte de imprudencia desafiante e irreverente; el problema quizá haya sido que en esa toma de posición no evitaron las simplificaciones que identifican el Islam con el terrorismo. O, en todo, caso, reclamar el derecho a la libertad que subraya la “responsabilidad irresponsable” del acto creativo no es lo mismo que asumir el costo comprometido y crítico de *la résistance*.⁹ Tras el atentado -y bajo la consigna globalizadora “*Je suis Charlie*”-, tuvieron lugar debates más o menos intencionados y salieron a la arena de la “opinión pública” voces disidentes y litigantes. En este marco, la instrumentalización política de las víctimas no tardó en llegar, ni tampoco las querellas alrededor del destino comercial de una revista cuyas próximas tiradas de ventas y donativos anunciaban cuantiosas sumas de dinero.

⁸ Laurent Sourisseau (Riss) herido de bala durante el ataque de 2015, sustituyó a Charb como director del semanario.

Con todo, durante días, semanas y algunos meses, los medios pusieron en escena un tema complejo leído en clave sintomática: los límites del humor son los límites de la libertad de expresión. Entretanto, otras garantías constitucionales como los derechos a la intimidad, al honor, a la protección de datos, de rectificación y a la propia imagen fueron secundadas tras este principio legitimador. Entonces, si toda imagen encarna un modo de ver y nuestra apreciación depende también de nuestro propio *modo de ver* (J. Berger, 2010), cabe problematizar el despliegue de ciertas premisas y sus no siempre controlables “efectos de agenda”.

3. Dibujar a Mahoma: esa cara que no es una cara

De ello se desprende una pregunta: ¿cuál es el sentido crítico de dibujar a Mahoma? Y más aún, ¿cómo representar lo irrepresentable y tornar imagen la *no imagen*? Si la caricatura es la captación de un carácter (en tanto está definida por su relación con la fisonomía y la psicología de un personaje), de una “personalidad” en pocos trazos, que, además, tiene valor de retrato que hace reconocible al retratado, entonces la figuración de Mahoma -al igual que la imagen de otros personajes míticos de las religiones- no es una invasión de la identidad, sino un derecho de expresión y, lo que parece aún más fundamental, el derecho al ejercicio de la imaginación.

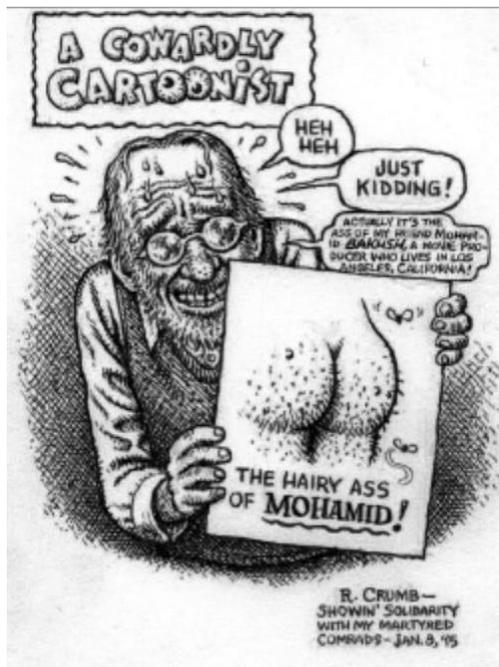
Creo que alrededor de ello giran dificultades de análisis no saldadas: la discusión parece ser, en todo caso, que la representación de aquello imposible es en sí mismo una falacia,

un significante negado o, más directamente, una vuelta del mensaje y del discurso sobre sí mismo. Es decir, con los procedimientos de esquematización y experimentación descriptos por Gombrich sabemos que la caricatura (hiperbólica por naturaleza) construye su representación a partir de la economía de los elementos y que sus dibujantes tienen la capacidad de condensar la información, ofrecer una opinión y garantizar, al mismo tiempo, una semejanza cierta con lo representado de forma tal que no peligre su identificación (Gombrich, 1977). Pero eso no es todo: Gombrich alude a la máscara como rasgo esquemático para la identificación del artificio: *esa cara que no es una cara* expresa una individualidad *ipso facto* y una referencia en tanto “imagen del hombre”.

Y es aquí donde la representación de Mahoma se revela en su contradicción: cristaliza una serie de rasgos de sentido común mediante la proyección de valores provisorios y defectos relativos. De allí que, en rigor, ninguna “imagen” de Mahoma pueda ser otra cosa que equívoca y clasificatoria. En consecuencia, el dibujo de los portadistas de *Charlie Hebdo* pierde aquello que Jacques Rancière llama “el principio del decoro” al referirse a la verosimilitud ficcional necesaria para obtener el placer del texto (Rancière, 2012). Y aún cabe preguntarse cuánto de especulación hay en todo ello, teniendo en cuenta que se trata de una producción gráfica que sincroniza lo político, lo cultural y lo económico; en otros términos: una revista satírica que fusiona ideología y mercado.

En este marco, y después del atentado, distintas voces de dibujantes plantearon su posición frente a la masacre. No podría detenerme en su análisis ni hacer referencia a las intervenciones gráficas sobre el suceso,¹⁰ pero basta con contraponer dos miradas elocuentes. Por un lado, recordar la viñeta satírica del dibujante de la contracultura norteamericana Robert Crumb¹¹ publicada en el diario francés *Libération*:

⁹ Esta lógica tiene su continuidad en la narrativa del escritor francés Michel Houellebecq. El 7 de enero de 2015 en su portada *Charlie Hebdo* caricaturizaba a Houellebecq: “en 2022 haré Ramadán”, en alusión a la inminente publicación de su novela *Sumisión* en la que narra la llegada al poder de un partido musulmán en las elecciones de 2022 en Francia y la conversión al Islam de un universitario de la Sorbona, especialista en literatura. El día que se anunció el libro coincidió con el atentado a la revista. Y si bien se suspendió la campaña de promoción de la novela, poco después el libro figuraba primero en ventas; no sólo en Francia sino en otros países europeos como Alemania e Italia.



Poco después, en una entrevista ofrecida al *New York Observer*, se refirió al atentado y a su caricatura “a pedido” en lossiguientestérminos:

Aline [Kominsky] vio algo en Internet... Todos los grandes diarios y publicaciones en Estados Unidos, todos, habían convenido [...] no editar esas caricaturas ofensivas que se encontraban en la revista Charlie Hebdo. Todos estuvieron de acuerdo en que no iban a imprimirlas porque eran demasiado insultantes para el Profeta. Charlie Hebdo no tenía una gran circulación. Una gran cantidad de franceses dijo: “Sí, era de mal gusto, pero defendiendo su derecho a la libertad de expresión”. “Sí, era de mal gusto”, eso es lo que dicen. Y quizá lo fuera. Yo no voy a hacer una carrera usando cebos para algunos fanáticos religiosos de mierda, ya sabés, insultando a su líder. Yo no haría eso. [...] La caricatura que dibujé me muestra a mí mismo sosteniendo una caricatura que acabo de delinear. Un bosquejo crudo de un culo que está etiquetado como “El culo peludo de Mahoma” Ya sabés, es con lo que más he arriesgado el cuello en mucho tiempo...¹²

Entretanto, en una historieta titulada “On Satire”, publicada por el matutino inglés *The Guardian*, el periodista y dibujante estadounidense Joe Sacco¹³ dio cuenta en cuatro páginas de una posición que, a diferencia de la de Crumb, plantea un anclaje político y una opinión comprometida con su entorno: “Mi

primera reacción ante los asesinatos en las oficinas de *Charlie Hebdo* en París no fue audaz y desafiante. No sentí que debiera golpearme el pecho y reafirmar los principios de la libertad de expresión”.



Y en la página siguiente:

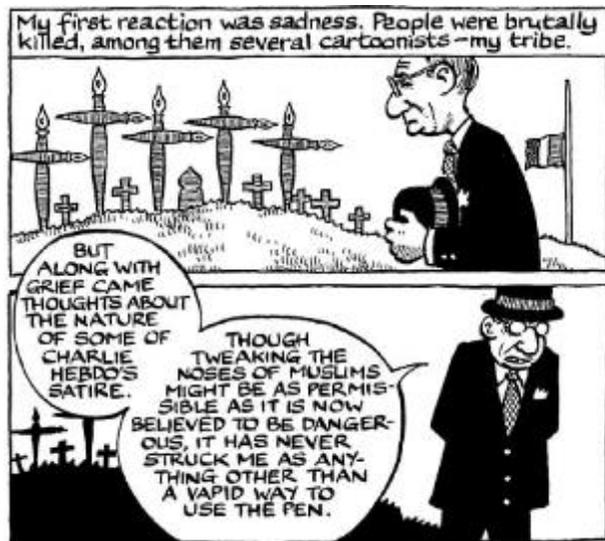
Mi primera reacción fue de tristeza: gente fue brutalmente asesinada, entre ella varios dibujantes, mi tribu. Pero junto con la angustia vinieron reflexiones sobre la naturaleza de algunas de las sátiras de Charlie Hebdo. Aunque pellizcar la nariz de los musulmanes puede ser algo aceptable [...], nunca me pareció otra cosa que una manera insulsa de usar el lápiz.

¹⁰En Argentina véanse -y solo a título ilustrativo- los homenajes realizados por los dibujantes Langer, Varela, Cirianni, Podeti, Ayar, Aguirre, Salazar, Jánchez, Sala y Calvi publicados en el suplemento “Radar” del diario *Página 12* el 11 de enero de 2015.

¹¹Crumb nació en Filadelfia en 1943 y es el fundador más reconocido del cómic underground estadounidense. Vive junto a su mujer Aline Kominsky y su familia en el sur de Francia desde 1991.

¹²La entrevista fue publicada bajo el título “Legendary Cartoonist Robert Crumb on the Massacre in Paris” (la traducción del inglés es de mi autoría). Disponible en <<http://observer.com/2015/01/legendary-cartoonist-robert-crumb-on-the-massacre-in-paris>>.

¹³Nacido en Malta en 1960, Sacco es un autor alternativo de cómics residente en Estados Unidos. Es uno de los representantes más destacados del periodismo en viñetas y sus trabajos en Chechenia, Gaza y Afganistán son referencias del género documental en historietas, las entrevistas dibujadas y el foto reportaje.



¿Puedo también jugar este juego? Indudable: puedo dibujar un negro derrumbándose de un árbol, con una banana en la mano. De hecho, acá está. Tengo permiso para ofender, ¿no es cierto? Ya que estamos, ¿sabían que Charlie Hebdo despidió a un historietista - Maurice Sinet, investiguen- por escribir supuestamente una columna antisemita? Así que, con eso en mente, aquí tienen a un judío contando su fortuna en las entrañas de la clase trabajadora. Si bien pueden comprender la “broma” ahora, ¿habría sido tan divertido en 1933?



Y, finalmente, Sacco concluye su historieta de esta forma:

¡Sí, afirmo mi derecho a “cagarme de risa”... Así que aquí tienen un dibujo gratuito de un auténtico creyente haciendo el trabajo de Dios en el desierto. Pero quizá cuando nos fastidiemos de mantener en alto nuestro dedo medio podamos tratar de pensar en por qué el mundo es como es... y qué pasa con los musulmanes de este tiempo, y en este lugar que les hace imposible reírse de una simple imagen, si respondemos:

“Porque hay algo profundamente equivocado en ellos”... Ciertamente, había algo profundamente equivocado en los asesinos..., entonces [vayamos] todos a sacarlos de sus casas y lanzarlos al mar... [...] cuando trazamos una línea, generalmente también estamos cruzando otra. Porque las líneas en el papel son un arma, y la sátira debe cortar hasta el hueso. Pero ¿el hueso de quién? ¿Exactamente cuál es el blanco? ¿Y por qué?



La mirada de Sacco recupera la complejidad de la situación geopolítica y permite reflexionar que el actual *Charlie Hebdo*, a diferencia del contexto de publicación de otras revistas satíricas fundacionales, no forma parte de un ideario utópico ni de una praxis gráfica entramada en una red de acciones y resistencias culturales transformadoras. En sus términos, la posición de *Charlie Hebdo* es la del cierre del sentido (conceptual y temático) en pos de una lavada reivindicación del derecho de la libertad de expresión. A diferencia de la posición esgrimida por Robert Crumb, el análisis no se despliega en una confrontación (ellos/nosotros) ininteligible y conflictiva. Sacco da un paso político cuyo propósito, más allá de la innegable condena al terrorismo, parece ser el de la conversación con ese Otro, y en este sentido reconoce en el dibujo satírico su voluntad dialógica, su condición de desvío conversacional y su disposición polémica.

Tras el atentado, muchos de los homenajes realizados por dibujantes utilizaron lápices, tinta china o plumines como referencias alusivas y metáforas de la libertad de expresión occidental: los instrumentos de trabajo se convirtieron así en “armas” de nuestra cultura para combatir la barbarie e iluminar su oscurantismo. En esta sintonía, la editorial de *Charlie Hebdo* tras la masacre fue políticamente correcta. En la portada del 14 de enero de 2015 -con dibujo de Luz- se podía ver la imagen del Profeta, quien, con lágrimas en los ojos, sostenía un cartel con el eslogan: “*Je suis Charlie*”. El anclaje subrayaba un mensaje elocuente y, a su vez, enigmático: “*Tout est*



pardonné” (“todo está perdonado”). Esa edición contó con millones de ejemplares y traducciones a diferentes idiomas.

Paradójamente, al hombrecillo que llora en la portada se superpone -como cara de una misma moneda- a ese (otro) *hombre que ríe* retratado por Víctor Hugo en su reconocido drama.¹⁴ Recordemos que Gwynplaine (un desgraciado saltimbanqui con el rostro deformado) no puede ocultar los pliegues de su risa miserable. Y ya sabemos -por la historia y la ficción- que la risa retorna, a veces como sátira y otras, simplemente,

como tragedia. Con todo, y con Barthes, “reclamo vivir la contradicción de mi tiempo, que puede hacer de un sarcasmo la condición de la verdad” (Barthes, 2003: 9). Condenar la masacre de *Charlie Hebdo* es preservar la disposición de ejercer nuestra propia subjetividad: mal o bien que “les pese” a muchos, a pocos o a ninguno.

Referencias

- Barthes, Roland** (2003) *Variaciones sobre la escritura*, Paidós, Buenos Aires.
- Bajtín, Mijaíl** (1974) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barral, Barcelona.
- Berger, Peter L.** (1999) *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Kairós, Barcelona.
- Berger, John** (2010) *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Bergson, Henri** (2003) *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Losada, Buenos Aires.
- Eco, Umberto** (1999) “Lo cómico y la regla” (1980) en *La estrategia de la ilusión*, Lumen, Barcelona.
- Gombrich, Ernst H. y Kris, Ernst** (1940) *Caricature*, Penguin, Harmondsworth.
- Rancière, Jacques** (2012) *El destino de las imágenes*, Prometeo, Buenos Aires.
- Spencer, Herbert** (s.f.), *Ética de las prisiones*, La España Moderna, Madrid.
- Steimberg, Oscar** (2001) “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico” en revista *Signo y Seña* n° 12.
- (2013a) *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- (2013b) *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.

¹⁴ *El hombre que ríe* (originalmente *L'Homme qui rit*) es un drama escrito en prosa por el autor francés Victor Hugo y publicado en 1869. Existe una cinta muda del mismo nombre (1928), protagonizada por Conrad Veidt. Las fotografías del personaje de Gwynplaine (entregadas por el guionista Bill Finger al equipo creativo de *Batman* en 1940) inspiraron a los dibujantes Jerry Robinson y Bob Kane para crear la apariencia del villano de la historia, el Joker.

