.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Repositorio Digital Institucional

Tipo de documento: Tesis de Doctorado

Título del documento: La oposición dibujada : política, oficios y gráfica de los caricaturistas políticos argentinos (1955-1976)

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Amadeo Gandolfo

Laura Vanesa Vazquez, dir.

Marcela Gené, co-dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2015

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: http://repositorio.sociales.uba.ar/

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)
La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR

Repositorio Digital Institucional

.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Amadeo Gandolfo.

LA OPOSICIÓN DIBUJADA: POLÍTICA, OFICIOS Y GRÁFICA DE LOS CARICATURISTAS POLÍTICOS ARGENTINOS (1955-1976).

(Volumen I de II)

Tesis para optar por el título de Doctor en Ciencias Sociales.

Facultad de Ciencias Sociales.
Universidad de Buenos Aires.

Directora: Laura Vazquez.
(Co-directora: Marcela Gené).

Buenos Aires.
2014.

Resumen en castellano.

Esta tesis se organiza sobre tres grandes líneas que se entrecruzan continuamente: en primer lugar, una preocupación por las trayectorias y posicionamientos de un conjunto de artistas (y sus proyectos editoriales) dedicados a la caricatura política y el humor gráfico durante los veinte años considerados; en segundo lugar, un interés por los grafismos empleados para caricaturizar a los diversos elencos políticos del período y, sobre todo, por la manera de representar la tensión peronismo-antiperonismo; en tercer lugar, una preocupación estética-profesional que combina un análisis del desarrollo de su concepción del oficio con un análisis estilístico-generacional que afecta tanto la manera en que estos profesionales desarrollan su actividad como el estilo de la caricatura política en el país.

Una de las hipótesis estructurantes de la tesis es que estos artistas constituían participantes lábiles, que desarrollaban su actividad en múltiples campos y se relacionaban con figuras de la cultura de la más diversa extracción. Sin embargo esto no los alejaba de posicionamientos políticos e ideológicos que contradecían un discurso comúnmente enarbolado por los mismos que sostenía la inexistencia de una conexión entre su trabajo y la creencia y acción política. La segunda clave de lectura tiene que ver con la rápida aparición (incluso en tiempos de la Revolución Libertadora) de la tensión peronismo-antiperonismo y su sostenimiento a lo largo de todo el período. A diferencia del recambio de los elencos políticos ejecutivos (que también cuentan con nuestra atención) las representaciones de ésta tensión surcan todo el período. Creemos que, a través de la actividad profesional y de las imágenes elaboradas por nuestros dibujantes, podemos leer parte de la conflictiva historia política de estos años.

La tesis se encuentra dividida en seis capítulos, más introducción y conclusiones. La introducción plantea el lugar de nuestra investigación en el campo de estudios sobre historieta y humor gráfico en Argentina. También presenta nuestras principales inspiraciones teóricas. El primer capítulo trata sobre la tensión peronismo-antiperonismo en tiempos de la Revolución Libertadora y repone la estructuración del oficio en el momento inicial de nuestro trabajo. El segundo trata sobre el primer proyecto editorial novedoso del período, *Tía Vicenta*, y analiza las relaciones entre humor y política durante los gobiernos radicales de Frondizi e Illia. El tercero reconstruye las trayectorias de un grupo de artistas durante los años sesenta. El cuarto plantea la contracción del campo durante los tiempos de la Revolución Argentina liderada por Juan Carlos Onganía y las respuestas gráficas de los dibujantes a su política represiva. El quinto retorna a los artistas y presenta tres reconstrucciones biográficas en relación a su producción en el primer lustro de los años setenta. El sexto analiza la última oleada renovadora del humor gráfico en el período considerado, comprendida por las revistas *Hortensia*, *Satiricón*, *Chaupinela* y *Mengano* y coloca estos proyectos editoriales en relación a la situación de creciente represión y violencia de la Argentina de principios de los setenta. Las conclusiones retoman las hipótesis principales de la tesis y presentan nuevas vías de investigación futuras.

Resumen en inglés.

This dissertation is organized in three great lines of inquiry that intertwine continuously: in the first place, a preocupation with the trajectories and political alignments of a group of artists (and their editorial projects) who dedicated themselves to political caricature and graphic humor during the twenty years under study; in second place, an interest in the graphic art employed to ridicule the changing political casts of the period and, above all, the way to represent the tension between peronism and anti-peronism; in the third place, a aesthetic-professional concern which combines an analysis of the evolution of the profession with an stylistic-generational evolution that changes the way in which these professionals engage in their craft and also the style of political cartooning in the country.

One of our strong hypothesis is that these artists share an expansive socialization, that they apply their skills in a multiplicity of fields and are linked with diverse cultural figures of the times. However this did not isolate them from political and ideological stances that speak of their links with political actors of the time and which contradicts a discourse, commonly held between them, that holds that their work does not share a connection with political action and belief. The second strong hypothesis is related to the quick apparition (even in times of the Revolución Libertadora) of the tension between peronism and antiperonism and the way it sustained itself during the whole period. In opposition to the change in political cohorts during these twenty years (political cohorts which also are the subject of our attention) the representations of this tension ploughs through the entire period. We believe that, through the professional activity of our cartoonists and the images they produced, we can read part of the conflictive political history of these years.

The dissertation is divided in six chapters, plus an introduction and conclusions. The introduction stakes out the place of our investigation in the burgeoning field of argentinean comic and graphic humor studies. It also presents the theoric background we will be using. The first chapter is about the peronist-antiperonist tension during the Revolución Libertadora and reconstructs the organization of the craft at the point in time (1956) in which our own work begins. The second deals with the first groundbreaking magazine of the era, *Tía Vicenta*, and analyzes the relationship between humor and politics during the radical governments of Frondizi and Illia. The third reconstructs the trajectories of a group of artists during the sixties. The fourth one lays out the contraction of the field during the Revolución Argentina leaded by Juan Carlos Onganía and the cartoonists' graphic responses to its repressive politics. The fifth returns to the artists and presents three biographical reconstructions yuxtaposed to the work the cartoonists produced during the seventies. The sixth and final one analyzes the last wave of novel graphic humor in the period under study, the magazines *Hortensia*, *Satiricón*, *Chaupinela* and *Mengano* and links those editorial projects to the growing violence and repression of early seventies Argentina. The conclusions pick up the main hypothesis and present future areas of research.

Índice.

Agradecimientos……. 5

1. Introducción……. 7

2. La Libertadora, la prensa y el humor (1955-1957).
2.1 Los humoristas: entre un oficio que cambia y la apertura política……. 31
2.2 Peronistas y antiperonistas en tiempos del decreto 4161: aviones y gorilas…….. 46
2.3 Lino Palacio, decano de los humoristas gráficos…… 69

3. Los gobiernos radicales y el humor gráfico (1958-1966).
3.1 *Tía Vicenta*, la revista del nuevo humor…….. 82
3.2 Representaciones de Arturo Frondizi. Del estadista al Maquiavelo…… 113
3.3 Arturo Illia entre la paloma y la tortuga…….. 127
3.4 Perón 1964. El retorno del que nunca se había ido……. 143

4. Dibujantes y trayectorias en los sesentas.
4.1 Landrú: modernidad y liberalismo…….. 157
4.2 Brascó y Kalondi: desde el escepticismo político al izquierdismo……. 178
4.3 Copi: el vanguardista incómodo……. 196

5. La Revolución Argentina: un período de contracción para el humor político (1966-1971).
5.1 Publicaciones efímeras, combatividad gráfica…… 210
5.2 Trazos de Onganía y su gabinete: el hombre fuerte y el autoritarismo……... 238
5.3 Un nuevo actor en imágenes: la juventud entre el comunismo, la modernización y la incomprensión……. 249

6. Dibujantes y trayectorias en los setentas.
6.1 Caloi: el primer peronista…… 262
6.2 Quino: humanismo y técnica……... 273
6.3 Sábat en *La Opinión* y *Clarín*. El caricaturista como artista…… 287

7. La nueva ola del humor, entre la apertura democrática y el golpe (1971-1976).
7.1 *Hortensia* y Alberto Cognigni. La expresión de una ciudad……... 295
7.2 Lanusse y el tercer Perón: dos caras de una misma negociación…… 319
7.3 *Satiricón*: la revista de la contrariedad…… 334

8. Conclusiones…….. 361

9. Bibliografía…… 370

Volumen II. Anexo: Imágenes…… 388

Agradecimientos.

En primer lugar, para el proceso de escritura e investigación fue central el apoyo del sistema de becas del CONICET, que me permitió dedicarme a esta investigación a tiempo completo. Esta tesis debe su concepción a muchas personas y espero no olvidar a ninguna de ellas. En primer lugar, quiero agradecer a mis directoras. Marcela Gené eligió trabajar conmigo en un momento en el que esta tesis solo existía como un conjunto de intuiciones confusas y su apoyo, recomendaciones de lectura, aliento constante y buen humor fueron fundamentales para llegar a buen puerto. Laura Vazquez aceptó dirigirme cuando estaba a punto de comenzar a escribir y su inagotable energía, su generosidad, su lectura atenta hicieron de este un producto muy superior a lo que yo me había imaginado. Ellas son las mejores mentoras, tutoras y amigas que un tesista pudiera tener. Una versión del capítulo 2.2. fue presentada en las XIII Jornadas Interescuelas Departamentos de Historia en el 2011 y los comentarios y pistas que brindaron los participantes de la mesa lo mejoraron. Una versión del capítulo 3.1. fue publicado en CAIANA, revista de historia del arte y cultura visual. Agradezco al comité editorial (Sandra Szir, María Isabel Baldasarre, Mariana Marchesi y Fabiana Serviddio) por ello. Asimismo, una versión muy reducida de los capítulos 2.3. y 4.1. fue presentada en el XI Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación y luego publicada en Cadernos de Comunicação, revista de la Universidade Federal de Santa Maria. Agradezco a Flavi Ferreira Lisbôa Filho por el interés, los comentarios y el espacio. Finalmente, fragmentos del capítulo 3.3. fueron presentados en la forma de un artículo sobre *Primera Plana* en el III Congresso Internacional De Estudo Das Américas y luego re-editada para un dossier de pronta aparición de la Revista Contemporânea de la Universidade Federal Fluminense. En ambas oportunidades Mara Burkart realizó una edición impecable y comentarios que ayudaron a re-evaluar y enfocar las problemáticas de la tesis como un todo. A Daniel Campi quién insistió en que me presente al CONICET. A Pedro Arturo Gómez y Roberto Pucci, quienes me iniciaron en el camino de la investigación. A mis profesores de posgrado, especialmente a Esteban Dipaola, Gabriel Nardacchione, Oscar Steimberg y Veronica Giordano, que me brindaron elementos imprescindibles para el andamiaje teórico de este trabajo. A los integrantes del equipo de Viñetas Serias: Federico Reggiani, Mariela Acevedo, Ana Pedrazzini, Diego Agrimbau, Leandro Cerliani y Luciano Brom, que hacen que organizar un congreso y hablar de historietas sea un placer. A Pablo Turnes, camarada tesista y joven investigador, por las infinitas charlas. A Juan Buonome, Carlos Gradín y Gustavo Robles que me recomendaron bibliografía excelente. A los dibujantes que se prestaron para

hablar conmigo y narrarme algunas de sus anécdotas: Miguel Brascó (si algo me entristece es que esta tesis se termine el año de su muerte), Carlos Garaycochea, Lorenzo Amengual y Felipe Miguel Ángel Dobal. A los trabajadores de la hemeroteca de la Biblioteca Nacional, la hemeroteca de la Biblioteca del Congreso, el CEDINCI, el IVC y Archivo General de la Nación. Sin su presencia y predisposición a brindarme paquetes de revistas y archivos durante mis prolongadas (y felices) estadías en esas instituciones esta tesis hubiera sido del todo imposible. A Judith Gociol, que me facilitó material en el Archivo de Historieta y Humor Gráfico Argentino, institución que realiza un trabajo invalorable. A Mariano Cognigni, que contestó mis preguntas por mail y me mantuvo informado sobre el estado de la versión web de *Hortensia*. A Ingrid Beck y Maximiliano Broggini de *Revista Barcelona*, quienes me permitieron consultar la colección de *Tía Vicenta* que se encuentra en su redacción. A Andrés Accorsi, que me mandó un mail allá lejos y hace tiempo porque había escrito un post en contra de *Comiqueando* y me invitó a escribir en ella, dando inicio a mi escritura para medios. A Juan Pablo Salim, mi hermano de otra madre. A Cecilia Salim, Claudia Pantoja, Teresita Garabana, Pablo Badía, Sebastian Man, Magdalena Seeber, Ezequiel Radusky, Juan Pablo Manson, Carla Grunauer y Cynthia Avellaneda, amigos y amigas cuya compañia hizo todo este proceso mucho más soportable y humano. A Ezequiel Rivero, con quién hace ocho años mantenemos un blog que es el lugar donde me hace más feliz escribir. A Facundo Escalante, primo-amigo-investigador. A Patricio Jones y Fernando Gallucci, Los Glándulas, cuyos ensayos fueron un oasis musical. A todos aquellos que me soportaron hablándoles de extraños dibujantes y de la historia del peronismo en momentos absurdos. A mi abuela, Graciela Escalante, que con sus 92 años sigue siendo un ejemplo de vitalidad y amor. A mis padres, Ricardo Gandolfo y Elvira Escalante. El hecho de que mi padre me haya leído historietas todas las noches y todas las siestas, hasta caer dormido, durante años hizo más que nada para que yo ame esta forma artística hasta hoy. Mi madre, con su incansable comprensión y amor, siempre me alentó a escribir y a pensar que era posible vivir de ello. A mi hermana, Raquel Gandolfo, interlocutora llena de alegría de quién estoy más que orgulloso.

1. Introducción.

Al iniciarse esta investigación, se encontraron una multitud de problemáticas. En parte esto se debía al largo camino de armado de un archivo utilizable típico de un trabajo realizado mayoritariamente con fuentes primarias. Pero también derivaban de la problemática de construcción de una caja de herramientas teóricas que nos permitiese desentrañar la particular confluencia entre dibujo, oficio, política, periodismo, sociologización gráfica y proyectos editoriales que transitaban nuestros dibujantes.

En primer lugar, debíamos reconstruir dos décadas de historia editorial, un panorama de publicaciones en donde trabajaban los artistas que buscábamos estudiar. En segundo lugar, debíamos reconstruir las carreras, los oficios, las gráficas y los proyectos editoriales de un grupo de dibujantes. En tercer lugar, debíamos insertar estas preocupaciones en el contexto de tensión peronismo-antiperonismo, modernización y creciente violencia que cubría el período de la historia argentina que habíamos elegido. A partir del trabajo de archivo buscamos reconstruir la relación oficio, política y gráfica en el tramo señalado.

En un principio elegimos un área particular de la actividad de estos dibujantes, la del caricaturista político y el humorista gráfico social, lo cual inmediatamente nos remitía a una serie de preguntas. Nuestro objetivo es analizar a los dibujantes como actores marcados por los vaivenes políticos del período, inmersos en sus cambios y vicisitudes.

Este objetivo se enlazaba de manera directa con los motivos originales por los cuales elegimos el período. Nos interesaron estos años por sus características políticas conflictivas. Atrapados entre los años del primer peronismo y el desenlace del terrorismo de estado de la última dictadura militar, este período a menudo aparece marcado por las consecuencias de una pesada herencia y un desenlace oscuro. Eso ha llevado a que a menudo sea analizado en tanto período de transición, centrándose ya sea en la herencia del régimen peronista o en la escalada de violencia que desemboca en el golpe de estado de 1976. Nuestro interés radicaba en encontrar aquello que lo volvía único en relación a nuestro objeto de trabajo, y a la vez en observar como nuestros dibujantes respondían ante condiciones tan cambiantes como las de estos veinte años. Creemos que, en el campo del humor gráfico y político, el período es una unidad particular que configura una historia marcada por los relevos y los cambios.

Asimismo, la labor de archivo nos llevo a descubrir una categoría importante dentro de las declaraciones de los dibujantes y de su forma de concebir su trabajo, el oficio, que revestía ciertas particularidades las cuales les conferían una posición y un desempeño lábil, plástico,

central en muchas discusiones y a la vez desapercibido. El segundo objetivo, entonces, consiste en reconstruir la manera en que estos dibujantes concebían su labor y la forma en que efectivamente la ejercían, tanto como artistas freelance como en su rol de editores y organizadores de proyectos editoriales y líneas estilísticas.

Este tipo de interrogantes, nos guiaron inmediatamente al carácter del dibujo y de las caricaturas políticas. El tercer objetivo, entonces, tiene que ver con analizar la evolución de la línea estilística del humor gráfico argentino. Une problemas propios de la codificación de la caricatura política con una preocupación por la historia del dibujo de humor en Argentina, en su sentido plástico y expresivo. Creemos que la evolución del campo del humor gráfico en estos veinte años relaciona de forma íntima el estilo con la modificación de las condiciones de desempeño profesional.

Nuestra hipótesis es que los dibujantes cuentan con una habilidad que les permite ejercer como mediadores entre campos diversos de actividad social, económica y política. Se desempeñan como dibujantes humorísticos, pero también en el campo de la edición, la publicidad, el diseño gráfico, la arquitectura, el diseño industrial o la literatura. Ésta plasticidad constitutiva de su trabajo genera concepción muy particular de su oficio

Ahora bien, primero debemos referirnos a nuestro conocimiento del campo de estudios previos y como este evolucionó en estos años. Realizar un estado del arte es siempre una tarea incompleta, que arriesga dejar de lado producciones novedosas que aún no han llegado a la etapa de la publicación o que son de difícil acceso. Sin embargo, intentaremos reconstruir de manera lo más completa posible los avances realizados en Argentina.

Partimos de un conjunto de textos escritos por los protagonistas. Al ser una reconstrucción en primera persona podemos extraer valiosos puntos de vista. Son trabajos, sin embargo, más cercanos a la fuente primaria que a la bibliografía, marcados por su carácter personal, difícilmente encasillable en una perspectiva histórica o académica. Están cargados de interés por aquello que tienen para decir del desempeño y modos de vida y de pensamiento de los principales protagonistas de este período. Muchas veces su estructura toma la forma del anecdotario incomprobable, pero debajo de historias ampliamente repetidas se encuentran datos y observaciones que nos permiten revelar parte de la historia, práctica y creencias de nuestros sujetos. Entre ellos podemos mencionar los dos libros de Lino Palacio, *Ese animal que ríe* (1962) y *El humor de los argentinos* (1964), así como el libro de su hijo Jorge Palacio, *Crónica del humor político en Argentina* (1993). También ingresa en esta categoría la "autobiografía escrita en colaboración" de Landrú, *Apuntes para una autobiografía* (1993) y

variados textos sueltos, como aquel de Sábat llamado “Si quieres ser artista” (2008). Lo que tienen en común todas estas producciones es una curiosa mezcla de opinión y recuerdo, de datos con historias transmitidas de boca en boca, apreciaciones acerca del arte y el trabajo con recolecciones personales.

Un segundo conjunto de textos se encuentra constituido por reconstrucciones históricas realizadas, en algunos casos, por autores y protagonistas del campo, pero con intenciones mucho más sistemáticas, que representan una primera línea donde abrevar en búsqueda de datos y apreciaciones sobre la línea y la evolución de la industria. En este grupo podemos incluir los libros de Carlos Trillo y Broccoli, *El Humor Gráfico* y *El Humor Escrito* (1972a y 1972b); la comprehensiva reconstrucción histórica de Oscar Edgardo Vázquez Lucio (también conocido como Siulnas), *Historia del humor gráfico y escrito I* y *II* (1985 y 1987); *La Historia de Tía Vicenta* (1994) de Edgardo Russo; *La Historieta Argentina, Una Historia*, de Judith Gociol y Diego Rosenberg (2001); el estudio de Alan Pauls sobre Lino Palacio (*Lino Palacio, la infancia de la risa*, 1995); y la fundamental *Historia de la Historieta* de Carlos Trillo y Guillermo Saccomano (1980). Nos brindan un primer esqueleto de eventos, personajes, declaraciones, títulos. El libro de Vázquez sigue siendo el mejor compendio de publicaciones de humor en orden cronológico que existe, con una inmensa cantidad de imágenes y menciones de revistas que, en muchos casos, no hemos logrado hallar. Los libros de Trillo, Saccomano y Broccoli están repletos de observaciones incisivas sobre el estado del medio y de declaraciones de sus principales protagonistas.

Aquí encontramos un primer punto problemático en esta clasificación: el momento en que el estudio del humor gráfico se mezcla con aquel de la historieta “realista” o de aventuras. En general, a lo largo de la reconstrucción historiográfica, estos dos campos han sido tratados como líneas temporales paralelas pero separadas en Argentina. Esto ha generado una historización diferenciada que, si bien toca los mismos puntos altos y bajos, destaca cualidades diferentes en cada campo. En el caso de la historieta realista se privilegia la construcción de la tradición de la aventura argentina en estrecho contacto con Europa, en el caso del humor gráfico y la caricatura política se resalta una observación de costumbres y grandes proyectos editoriales que la acercan a un arte y una “industria nacional”. Nuestra bibliografía se centra, por supuesto, en aquellos textos que tratan sobre este último sector, pero es inevitable una continua infiltración, en carriles paralelos, de fenómenos y consideraciones históricas y teóricas que proceden del campo de la historieta realista.

Esta indiferenciación afecta a nuestro siguiente conjunto bibliográfico, los textos fundantes del estudio de la historieta en Argentina. Siguiendo la clasificación propuesta por

Laura Vazquez (2010, 14-16), pueden dividirse en dos grandes corrientes analíticas.[1] Por un lado tenemos los trabajos de Oscar Masotta.[2] Estos textos son fundantes de la operación crítica alrededor de la historieta en los años sesenta y están marcados por el estructuralismo y la semiótica. Su visión de los comics viene dictada por la manera en que organizan la información, por la cualidad de sus signos, por la repetición de esquemas que, sin embargo, no condenan al medio a una visión necesariamente conservadora e ideológicamente opresiva. Masotta observaba la historieta como un conjunto de signos sofisticados que conformaban una nueva forma de representación. Le interesaba, por lo tanto, como una forma artística que rezumaba estilo, estilo que congelaba, en una imagen distorsionada y confusa, ciertas creencias y valores de la sociedad en la que se originaban. Por último, buscaba cumplir en el campo de la historieta argentina un rol similar al que cumplía como intelectual en un sentido más amplio: difusión, valorización y legitimación. El interés de Masotta por la historieta como objeto marginalizado de la cultura de masas pareciera replicar su propia posición como intelectual sin formación específica en la Argentina. Asimismo, su rol no se reduce a esta función teórica, sino que también efectúa un salto hacia la organización de los primeros eventos y publicaciones que buscan brindar a la historieta un valor artístico generando un "*proceso de mutua interpelación entre el circuito profesional, el coleccionismo y la crítica*" (Vazquez, 2010, 14) con efectos precisos en la consideración de la historieta como algo más que un medio menor.

Este camino fue continuado por Oscar Steimberg.[3] A la preocupación por la manera en que los signos funcionan en la página, y por los mecanismos de la narración dibujada, agrega

[1] La tercera corriente propuesta por la autora, referida a los trabajos con ansias de crítica ideológica producidos por Ariel Dorfman, Armand Mattelart y Manuel Jofré (1972/2002 y 1974) no serán tomados de forma privilegiada en este trabajo ya que se centran en productos de la industria de la historieta norteamericana, pero, sobre todo, porque no intentamos ver la trasnacionalización cultural ni centrarnos en la develación ideológica de las obras.

[2] La obra de Masotta alrededor de la historieta es dispersa pero no por ello incoherente. Incluye una introducción teórica al libro *Técnica de la Historieta* de Enrique Lipszyc (1966), dos ponencias realizadas durante 1967 luego republicadas en *Conciencia y Estructura* (1968/2010), la edición de tres números de *LD – Literatura Dibujada* (1968) y el libro *La Historieta en el Mundo Moderno* (1970), además de la organización de la Bienal de la Historieta en el Instituto Di Tella en 1968. Para un análisis en profundidad de su accionar en el campo de la historieta como teórico y activista se puede consultar Vazquez, 2010; Berone, 2011; y Gandolfo, 2014.

[3] Los trabajos de Steimberg sobre historieta fueron realizados a lo largo de cuatro décadas de reflexión intelectual y publicados en medios diversos. Los más tempranos formaron parte de las publicaciones realizadas por Masotta. Entre ellos se encuentran "1936-1937 en la vida de un superhéroe de las pampas" (sobre Patoruzú como héroe nacionalista), publicado en *La Historieta en el Mundo Moderno*; "El ballet montañes de Lil' Abner", en el catálogo de la Bienal de Historieta, *La Historieta Mundial*; y "La geometría intimista del reyecito" en *Literatura Dibujada* #3. Otros textos suyos aparecieron en la colección *Transformaciones* del Centro Editor de América Latina ("La historieta: poderes y límites", 1972), en *Clarín*, y en la revista *Los Libros* ("El lugar de Mafalda"). Estos textos fueron reunidos en su libro de 1977, *Leyendo Historietas*. La reedición del mismo realizada en 2013 incluye la mayoría de su producción sobre el tema de los treinta años siguientes por lo cual consiste prácticamente en un nuevo libro.

la valoración de la situación diferencial de la industria posterior a la crisis experimentada en los años sesenta. Asimismo, incorpora un interés por la transmedialidad de los lenguajes. La imbricación y combinación entre historieta, literatura, cine, asoma en sus textos. Finalmente, Steimberg también se pregunta por la recepción, que se encuentra relacionada con la consideración de los cambios en la industria. Muchos de sus textos, desde una perspectiva sociológica, analizan a los consumidores de la historieta, tanto en un sentido general como en un sentido segmentado que apunta a ciertas tiras puntuales (por ejemplo, la relación de los consumos de clase media con Mafalda). Además, a diferencia de Masotta, una de las áreas de su interés descansa en los mecanismos de funcionamiento del humor gráfico, que retomaremos en esta tesis.

La otra rama originaria de los estudios sobre historieta está dada por los textos de Jorge B. Rivera y Eduardo Romano.[4] Si los trabajos de Masotta y Steimberg son fundantes de la perspectiva semiológica al respecto de la historieta, los textos de Rivera y Romano forman parte de una operación más grande tendiente a la forja de los estudios culturales en Argentina. Romano, sin embargo, incorpora algunas de las perspectivas teóricas propuestas por Masotta, en particular su apego al esquematismo, que emplea para establecer un espectro de estilos gráficos que va de la caricatura a la historieta realista, con el humor gráfico en el medio.

Rivera, por su parte, analiza la historieta desde una doble perspectiva: por un lado en tanto industria que forma parte de un período dorado de la industria cultural nacional, que coincide con las políticas de promoción implementadas por el peronismo. En segundo lugar, como una "literatura marginal", con sus características particulares, subordinadas a un tipo de narración que está, en tanto segmento de un sistema de medios masivos, en especial contacto con el periodismo. Por ello

> A diferencia de Oscar Masotta que busca leer la historieta desde la novedad y los "lenguajes modernos" (el pop, el arte de los medios, los afiches publicitarios, programas de televisión, el cine, etc.), ubica el medio en la periferia siguiendo una herencia narrativa antes que visual,

[4] Los textos de Romano incluyen "Breve examen de la historieta" publicado originalmente en la colección *Capítulo Universal – Literatura Contemporánea* editada por el Centro Editor de América Latina en 1971 y luego recopilado en *Medios de Comunicación y Cultura Popular* (1985), que también recoge el texto "Inserción de Juan Mondiola en la época inicial de Rico Tipo", dedicado al análisis del humor escrito. Rivera, por su parte, realizó una tarea más extensa sobre el tema. Publicó "Breve cronología de la historieta" en el mismo fascículo de *Capítulo Universal* mencionado previamente e "Historia del humor gráfico argentino" en los números 34 y 35 de la revista *Crisis* (1976). Estos dos textos también fueron reunidos en *Medios de Comunicación y Cultura Popular*. Muchas de las consideraciones esbozadas ellos reaparecen en tres de los fascículos que produjo en el interior de la *Historia de la Literatura Argentina* del Centro Editor de América Latina (1982): "El auge de la industria cultural (1930-1955)", "Las literaturas marginales (1900-1970)" y "Humorismo y costumbrismo (1950-1970)". Finalmente, Rivera publicó *Panorama de la Historieta Argentina* (1992), libro en el cual sistematiza y reúne la mayoría de sus reflexiones sobre historieta en el marco de una historia ilustrada de la misma en Argentina.

> más cercana a la historia de la prensa y la tradición oral que a la de la pintura, las artes plásticas o las vanguardias (Vazquez, 2011, 8).

Sin embargo, esta colocación en los márgenes no implica analizar a las historietas como literaturas de segunda clase marcadas por lo ideológico y dictadas por completo por el mercado, sino justamente rescatar aquello que la vuelve central y particular en tanto industria nacional. En su preocupación por la penetración de la historieta en las capas populares, Rivera nos brinda importantes datos y perspectivas analíticas para reconstruir aquello que se llamó "la edad dorada de la historieta" en Argentina. Finalmente, su libro *Panorama de la Historieta en Argentina* (1992), incorpora una preocupación por los cruces de la historieta con otros medios, específicamente con el cine, la publicidad y la literatura, y de que forma estos cruces afectan el particular lenguaje de la misma.

Finalmente, llegamos al último conjunto de textos que informan nuestro estado del arte: los estudios contemporáneos sobre historieta y humor gráfico. En este ámbito se entrecruzan trabajos provenientes del campo de la historia del arte, la historia de los medios y los estudios sobre comunicación, la historia política y en algunos casos la sociología.

En este conjunto, que se encuentra en plena expansión y desarrollo, podemos comenzar por mencionar los trabajos de Marcela Gené sobre las imágenes de los trabajadores durante el primer peronismo (*Un Mundo Feliz*, 2005a), de los dibujos de Perón (2005b), de las revistas humorísticas publicadas en los albores del peronismo y durante el mismo (2010), y sobre las caricaturas de judíos realizadas por dibujantes fascistas y antifascistas (en su mayoría emigrados) en la Argentina en los años previos y transcurso de la Segunda Guerra Mundial (2007). El trabajo de Gené es fundamental para la comprensión de la producción de imágenes masivas durante el peronismo; para situar el panorama de la caricatura política durante el mismo período, que explica la situación de contexto en la que se inicia nuestra investigación. Asimismo, Gené está preocupada por los fenómenos de importación y traslación de las imágenes y las formas a través de largos períodos de tiempo y espacio, lo que Aby Warburg llamó el *pathosformeln*, "*cadenas de transporte de formas de larga duración y entre los espacios dilatados de varias civilizaciones*" (Burucúa, 2003, 29). A esto incorpora la reconstrucción de las trayectorias de los productores y sus recorridos, las elecciones ante los que los pone su desempeño dentro de una industria con eslabones intermedios que la conectan con proyectos políticos o económicos más vastos.

Siguiendo con los recientes estudios sobre caricatura, historieta e imagen, debemos mencionar los trabajos de Laura Vazquez. Especialmente su libro *El Oficio de las Viñetas*

(2010), pero también varios de los textos incluidos en *Fuera del Cuadro* (2012). En el primer libro, Vazquez realiza una reconstrucción de dos décadas fundamentales de la historia de la historieta argentina (1968-1984), centrándose, por un lado, en el inicio de un período de crisis que va a ir acompañado de una revalorización crítica de la misma (el ingreso de la categoría arte en su consideración) y, por el otro, en una multiplicidad de oportunidades en el exterior para sus productores que intensificará rápidamente la cuestión de la historieta nacional. Subyace a estos temas la preocupación por el trabajo y el oficio yuxtapuesta a una situación industrial de lenta disolución, en donde se insertan las discusiones acerca de los polos arte y política que surcan estos años en los que la historieta lentamente deja de ser masiva. Por otro lado, Vazquez se centra también en la evolución de la carrera de Germán Oesterheld, en los motivos y derivas que llevaron a la radicalización del mensaje de su obra, en un desglose de su compromiso político que, paradójicamente, es un espejo diferencial de la experiencia de nuestros protagonistas.

Además, problemáticas similares a las nuestras están siendo trabajadas en otros períodos históricos. Así, podemos mencionar los trabajos de Mara Burkart destinados al análisis de la revista *Humor* como un espacio contestatario y de experimentación durante la última dictadura militar, que retoma muchos temas afines allí donde nuestro trabajo los abandona y reconstruye, también, el campo de las publicaciones satíricas a principios de los setentas (2011). Estos avances han sido ampliados para concentrarse en las caricaturas de Perón en *Satiricón* (2010) y luego en la reconstrucción del proyecto editorial y la historia de la revista como un todo (en Gené y Malosetti Costa, 2013). La reconstrucción de la historia de las revistas y la interacción entre política y dibujo de estos trabajos tiene más de una similitud con el nuestro, el cual se inserta en un fructífero diálogo con estos estudios.

En una línea similar se inscribe el trabajo de Florencia Levín (*Humor y política en tiempos de represión*, 2013) dedicado a la contratapa de humor de *Clarín* en el cual reconstruye la historia de la misma a partir de 1973, momento en el cual quedó conformada exclusivamente por artistas argentinos (una historia que se solapa con la etapa final de aquella que contamos aquí) y luego, mediante el empleo de las figuras del análisis del discurso y la construcción de series pertinentes de imágenes, destaca diversos elementos gráficos, que van desde la representación de la juventud hasta las imágenes de la muerte y la tortura, que aparecieron en la misma y hablan del proceso de radicalización de la violencia y de terrorismo de estado en el momento seleccionado. Este es otro trabajo marcado fundamentalmente por lo político, que concluye con el retorno de la democracia en 1983.

Con nuestro período también comparte preocupaciones los textos de Isabel Plante dedicados a argentinos radicados en París durante los años sesentas y los intercambios entre Buenos Aires y la urbe parisina, centrado puntualmente en el campo del arte de vanguardia y la modernización artística de este período (*Argentinos en París*, 2013). De ese trabajo se desprende un análisis de la obra de Copi quién también es uno de los protagonistas de esta tesis (en Gené y Malosetti Costa, 2013).

También contamos con los textos de Ana Pedrazzini quién, desde una perspectiva similar de análisis del discurso y las imágenes retóricas que aparecen en las caricaturas, emplea el análisis comparativo para observar la construcción satírica de la imagen presidencial en los casos de Carlos Menem y Jacques Chirac (2010, 2012).

Finalmente, el trabajo de Claudia Román quién, desde una perspectiva más emparentada con el análisis literario reconstruye la historia de las publicaciones satíricas argentinas del Siglo XIX, en una continua relación entre imagen y texto que también toma en cuenta los proyectos editoriales puntuales de los dibujantes de la época y su relación con los juegos de poder políticos expresados en el espacio público a través de la prensa (2010).

Descubrimos que el campo de trabajos sobre humor gráfico, historieta y caricatura en Argentina es un espacio temático en plena expansión. Asimismo, encontramos en todos estos trabajos una preocupación común por yuxtaponer dibujo, política, arte, comercio y oficio, que en definitiva es el cruce de áreas teóricas y prácticas en el cual habita la historieta. En esta área de estudios en crecimiento encuadramos nuestros aportes.

Ahora bien, la reconstrucción que hemos realizado denota la realidad de que los trabajos sobre historieta, caricatura y humor gráfico se inspiran en una multiplicidad de elementos teóricos y líneas de investigación. La investigación en estas áreas se ha caracterizado desde siempre (algunos dirán ha pecado) por el eclecticismo metodológico. Esta situación habla de la condición subordinada, huérfana, de los estudios sobre historieta dentro de las ciencias sociales y humanísticas que señala una evolución del pensamiento sobre el tema marcada por marchas y contramarchas, a menudo deudora de intereses pasajeros o de una comparación con otras artes cuyos aparatos teóricos se encuentran más desarrollados.

Es hora de construir nuestra propia caja de herramientas teóricas que nos permitirá desentrañar la relación entre dibujo, caricatura, política, oficio y sociabilidad. En primer lugar, hasta ahora hemos venido hablando de forma indistinta de historieta, humor gráfico y caricatura, cuando en realidad son tres objetos íntimamente emparentados pero con características diferentes. La historieta ha intentado ser definida de una multitud de formas,

pero aquí nos interesa caracterizarla, siguiendo a Groensteen (*The System Of Comics*, 2007) y Hatfield (*Alternative Comics*, 2005) como una particular relación gráfica entre el tiempo y el espacio. Esto es, una historieta escenifica el tiempo en el espacio con una intención siempre narrativa. El humor gráfico, en contraposición, puede reducirse a un solo cuadro, donde el "gag" (la broma), el efecto cómico, es aquello que es buscado. También puede desarrollarse durante varias páginas e incluye un componente narrativo, pero la intención final es otra. La caricatura, por su parte, es una forma artística altamente codificada y con una tradición que hunde sus raíces en el Renacimiento Europeo, y puede ser considerada una herramienta dentro del arsenal del humorista gráfico a la vez que una modalidad de expresión autónoma y con sus propias reglas. No buscamos reconstruir las discusiones acerca de su precisa definición, podemos decir que en este caso nos interesa la caricatura de forma primordial, pero que esta se encuentra en íntima relación con el humor gráfico, ya que nuestros dibujantes se dedicaban a ambas tareas de manera indistinta, y el mismo poder de observación que era empleado en la caricatura era considerado una parte esencial del humor gráfico social.

Quizás quién nos ha brindado una guía más fructífera para el análisis de la historia y funcionamiento de la caricatura ha sido el historiador del arte E.H. Gombrich. Gombrich escribió tres textos sobre caricatura que se insertan en su proyecto inquisitivo más amplio sobre la relación entre arte y psicología, entre formas de ver e imagen. El primero de ellos fue publicado en 1938 en el *British Journal of Medical Psychology* y escrito en colaboración con Ernst Kris. En él, ambos autores trazan una breve historia de la caricatura buscando una explicación del porque los "retratos cargados" no se desarrollaron antes de finales del siglo XVI. O, en sus propias palabras, porque las imágenes cómicas y agresivas previas a este punto "*eran empleadas para ridiculizar tipos; nunca (…) para remodelar un individuo en un tipo hasta el fin del siglo XVI*" (Gombrich y Kris, 1938, 3). En este texto, a la vez que investigan una posible respuesta a esta pregunta, comienzan a delinear una serie de mecanismos básicos de la caricatura: la simplificación, la distorsión (el mecanismo por excelencia), la ambigüedad y condensación de dos elementos en uno (a menudo realizado con hombres y animales). Subyace una preocupación con el impacto psicológico de la caricatura, la manera en que "*la victima realmente se transforma ante nuestros ojos (…) No solo está siendo ridiculizado o desenmascarado, sino que de hecho es cambiado*" (Gombrich y Kris, 1938, 12). La explicación final apunta en dos direcciones: por un lado el artista debía convertirse en un creador que proyecta una visión interna e individual, fenómeno que se da en el renacimiento; por otro lado, la racionalidad del arte debía progresar al punto en el que la

distorsión de una persona solo fuese interpretada como un ataque en el mundo de la estética, de la gráfica, que no se transmitía al "mundo real".

El siguiente se encuentra en su libro *Arte e Ilusión*. Este libro traza la historia de la relación entre percepción, estilo e ilusión en el arte. Su línea principal, influida por la psicología de la percepción, se centra la manera en que el arte ha codificado y avanzado por el camino de la ilusión representativa, necesariamente filtrado a través del tamiz del estilo y las tradiciones, marcado por la relación entre innovación e historia y la forma en que "*las ilusiones del arte no son solamente el fruto sino también las herramientas indispensables para el análisis de las apariencias del artista*" (Gombrich, 1960/1984, 23). En el capítulo llamado "La invención de la caricatura", esta preocupación aparece a través de la forma en que los caricaturistas e inventores de la "historia en imágenes" (*picture story*, la antecesora de las historietas) resolvieron el problema de la emoción y la fisiognomía (la expresión del carácter) en los rasgos faciales. Gombrich construye una cadena que va de Da Vinci a Daumier con un centro vital en Rodolphe Töpffer y propone que para los caricaturistas el problema fisiognómico iba unido a una serie de marcas estandarizadas y distorsionadas que no dependían necesariamente de la copia de la realidad. Encuentra que esta innovación luego se filtra a los experimentos del arte moderno, que adopta la actitud libre y descontracturada del caricaturista de "garabatear y ver que pasa" como uno de los nuevos caminos para la expresión artística. Sin embargo, advierte: "*la mancha de tinta es un evento al azar, pero como reaccionamos a ella está determinado por nuestro pasado*" (Gombrich, 1960/1984, 287).

Finalmente, *Meditaciones sobre un caballo de juguete* (1968) incluye un artículo titulado "El Arsenal del Caricaturista", que parece ser un intento de sistematización de los distintos procedimientos por los cuales la caricatura funciona y evoca respuestas en nuestras mentes. A la condensación, distorsión y animalización que describe en el texto de 1940 agrega el empleo de figuras del lenguaje (la graficación de metáforas y conceptos del lenguaje político); la caricatura como retrato que conlleva la conversión de "*una ecuación intelectual en una fusión visual*" (Gombrich, 1968, 171); y el empleo de "metáforas naturales", contrastes expresivos y morales tan extendidos (Gombrich menciona el contraste luz y oscuridad como equivalente a bien y mal) que pueden ser considerados universales.[5] Concluye que este arsenal puede ser utilizado para "*mitologizar el mundo o tratar de disipar ilusiones*" (Gombrich, 1968, 181).

[5] Esta consideración se conecta una vez más con el problema fisiognómico y con otro ensayo dentro del mismo libro llamado, justamente, "Sobre la percepción fisiognómica": ¿Por qué ciertos rasgos estándares de la expresión dibujada despiertan reacciones y juicios aparentemente universales?

Estos tres textos forman un conjunto coherente que se desprende de las preocupaciones del historiador de arte por la relación entre arte, historia y psicología. De ellos retomaremos su caracterización del arsenal del caricaturista y los diversos recursos empleados por el mismo, que aparecen continuamente en nuestras imágenes. Luego, la tensión entre tradición, innovación y estilo es central a nuestro trabajo. Finalmente, la consideración de las novedades como producto, en parte, del azar y la repetición. Por último, su apreciación de la fisiognomía también nos es pertinente ya que una corriente profunda de la caricatura argentina de estos años, originaria en Landrú y su obsesión con el lombrosianismo, se alimenta de la identificación, a menudo lapidaria, de los rasgos con características de la personalidad.

Los estudios iniciados por Gombrich en esta dirección encontrarán un continuador en David Kunzle, discípulo del mismo que buscará trazar los orígenes de la historieta retrayéndolos mucho antes de los inicios del siglo XX y el periodismo masivo (el momento fundacional más citado), desarrollando su *History of the Comic Strip* Vol. I y II (1973 y 1990). Este es un programa crítico a previas historizaciones que se inicia con la invención de la imprenta y nos brinda un trabajo valioso de trasfondo histórico que, en su descripción de varias tiras publicadas durante el siglo XIX, halla una mezcla entre exageración, narración y convención expresada en la línea que cruza a menudo al territorio de la caricatura.

En nuestra perspectiva generacional e histórica, encontramos muchos puntos en común con un conjunto de conceptos desarrollados por Raymond Williams desde una perspectiva marxista: lo dominante, lo emergente, lo arcaico y lo residual. Partiendo de la relectura de Gramsci y su teorización de la hegemonía, Williams define lo dominante como "*un vívido sistema de significados y valores*" que se experimentan como prácticas, en otras palabras "*una "cultura", pero una cultura que debe ser considerada asimismo como la vívida dominación y subordinación de clases particulares*" (Williams, 1997, 131-132). Esta cultura dominante, sin embargo, no es un monolito sin fisuras sino que contiene elementos arcaicos, "*lo que se reconoce plenamente como un elemento del pasado para ser observado, para ser examinado o incluso ocasionalmente para ser conscientemente "revivido*"" (Williams, 1997, 144). Y también contiene lo residual, que "*se halla normalmente a cierta distancia de la cultura dominante efectiva*" pero puede ser absorbido por ella si demuestra un sentido útil (Williams, 1997, 145). Finalmente, lo emergente se define por oposición o por alternancia a lo dominante, ya que "*ninguna cultura dominante verdaderamente incluye o agota toda la práctica humana, toda la energía humana y toda la intención humana*" (Williams, 1997, 147). Este grupo teórico sirve para recordarnos que el valor de la novedad en la caricatura política siempre es un valor relativo, que funciona muchas veces como un código elaborado a

lo largo de muchos siglos en el cual la norma es una mezcla de innovación y aggionamiento, a menudo con vestigios arcaicos que sobreviven dentro de formas nuevas. Asimismo, la práctica del oficio de nuestros dibujantes se asemeja mucho a la idea de "formación" propuesta por Williams en la cual "*de ningún modo pueden ser plenamente identificadas con las instituciones formales o con sus significados y valores formales*" (Williams, 1997, 141). A lo largo de nuestra reconstrucción histórica encontraremos una interrelación entre lo generacional y lo estilístico.

Creemos que la labor de la caricatura política en estos años responde a cadenas de transmisión de imágenes y estereotipos que coagulan rápidamente en los imaginarios sociales y en la misma práctica de los dibujantes. La pregunta por la línea es también la pregunta por la transmisión de la línea y los temas. Nos guía una tensión entre la repetición de tipos y la expresión de estos en "*vestigios, tal vez infinitesimales, que permiten captar una realidad más profunda, de otro modo inaferrable*" (Guinzburg, 1989, 143) que se expresan en "*casos, situaciones y documentos individuales, en cuanto individuales*" (Guinzburg, 1989, 147). Nos alejamos decididamente de la reconstrucción cuantitativa para aproximarnos a un paradigma indiciario y encadenado.

Como tal, nuestro período cuenta con características propias en la línea y el estilo de humor y es aquí que debemos intercalar un texto de Oscar Steimberg que arroja luz sobre las modificaciones que el humor gráfico experimentó durante la segunda mitad del siglo XX. Parte de la clasificación freudiana de lo humorístico, lo cómico y el chiste para luego trasladar el problema de la enunciación del chiste y el "lugar de superación del trauma" al humor gráfico. Propone entonces que allí no hay autor presente con el cual el interlocutor pueda comunicarse para efectuar la labor catártica del humor, el humorista gráfico se encuentra invisibilizado, mediatizado, por una serie de dispositivos entre los que se encuentran la publicación en la que se inserta, los otros textos y dibujos que lo rodean, la repetición diaria del efecto cómico. Es una especie de "autor social":

> …para que haya humor en un espacio de comunicación no conversacional, como el del humor gráfico, es necesario que se agregue otra condición: 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 (…) una imagen del autor que se confunde, enunciativamente, con un segmento sociocultural definido, que siempre es estilístico (se entiende en este caso estilo genéricamente, como una manera de hacer grupal) (Steimberg, 2001, 6).

Luego define dos polos alrededor de los cuales se organiza el humor moderno: la sátira y el pastiche. El *cartoon* es una forma de discurso sobre otros discursos, en la cual no hay

representación naturalista. Esto le provee la oportunidad de retomar algunos de los conceptos expresados por Gombrich, y contraponer la experimentación con el esquematismo de similar manera al historiador del arte. Steimberg observa que la cronología que realiza éste de la historia de la caricatura coloca a las expresiones humorísticas y gráficas del siglo XX en un lugar que pareciera corresponder a la esquematización. Para él, en cambio, hay una nueva forma de humor gráfico que se iniciaría con Saul Steinberg la cual

> … inaugura procedimientos que definen al humorista gráfico como alguien que juega, que no dice, que no sabe. Enunciativamente, en sus dibujos se produjo la caída del autor ideal, omnisciente como una narrador naturalista, de una caricatura diferente de la de Daumier: la caricatura política de partido del siglo XIX y social de comienzos del XX (…) se recorta la figura de un autor que abandona, además de la omnisciencia, todo componente de "naturalidad" representacional y destreza académica (Steimberg, 2001, 8).[6]

A esto se agregan tres evoluciones del humor gráfico a partir de la segunda mitad del siglo XX: la independización de elementos (por ejemplo, tipográficos), el crecimiento del metadiscurso y el crecimiento del pastiche y la parodia no satírica (Steimberg, 2001, 09-10). Parecería, entonces, que el humor gráfico en el período que trabajamos abandona el problema de la ilusión delineado por Gombrich en pos de la construcción de un universo absurdo en el cual la línea reina suprema.

Existe una conciencia entre los mismos protagonistas de la invención e importación de un nuevo humor que responde a estas características. Pero, además, la idea de que el caricaturista o humorista gráfico no es un autor naturalista presenta problemas para la transmisión y comprensión del oficio. Los dibujantes de humor (a diferencia de los dibujantes realistas) no requieren de referencias fotográficas ni de enciclopedias. El aprendizaje tiene mucho más que ver con la internalización de un código, de una línea, con el desarrollo de una personalidad humorística.

Por otro lado, la idea del dibujante como un autor social que señala Steimberg es algo que se observa de forma continua en este período. Los dibujantes de humor que tratamos en este trabajo tienden a realizar dibujos en los que casi siempre se observa una generalización sociológica construida a través del tipo o el cliché. Es una orgullosa tradición del humor gráfico argentino que se mantuvo en estos veinte años, y en los dibujos que realizan a menudo se puede leer una idea acerca de la posición social que estos tipos encarnan.

[6] Es curioso notar que Gombrich también escribió sobre Steinberg. En un artículo de 1983 llamado "The Wit of Saul Steinberg", lo defiende en términos muy similares a los empleados por el investigador argentino, describiéndolo como un humorista que habla del arte mismo, para el cual no hay distinción entre la representación y la tinta, la línea.

La idea de un autor que “no dice nada y no sabe nada” también aparece en la consideración de nuestros dibujantes acerca de su oficio en conexión con la política. La inmensa mayoría esgrimieron un discurso a lo largo de su carrera en la cual eran simplemente trabajadores o entretenedores, que no tenían un discurso político o si lo tenían era un discurso “sobre, no anti” (parafraseando una de las declaraciones más conocidas de Landrú). Pero la reconstrucción de sus trayectorias y labores trasluce una red invisible que los unía a ideas, posturas y fuerzas políticas, un fuero interno de opiniones que se expresa a menudo en el intermediario ante su público que son sus dibujos. En otras palabras, son protagonistas que opinan y no opinan, que rescatan su rol de profesionales que se desempeñan en todos los espacios a la vez que no pueden evitar sustraerse al hecho de que son dibujantes y caricaturistas sociales y políticos, un territorio que está indudablemente teñido por la opinión.

Además, como veremos a lo largo del trabajo, la condición en la que eran tratados dentro de la industria editorial argentina en estos años era mucho más cercana a la de un periodista u columnista editorial que al de un simple dibujante, un trabajador. En muchas ocasiones su llegada a una revista era construida como un gran evento, y se esperaba que su pluma trajese no solo mera competencia y habilidad técnica y humorística, sino un cierto peso.

Finalmente, las tendencias que describe Steimberg al hablar de la evolución del humor gráfico en la segunda mitad del siglo XX son totalmente pertinentes en nuestro período, repleto de juegos formales, de metadiscursos y de experimentos de pastiche y sátira.

Estos autores nos brindan herramientas para analizar el costado estético y gráfico de los dibujos de nuestros autores, pero como hemos despuntado arriba, también nos interesan como seres históricos. Para ello, podemos partir de una discusión sostenida por Lawrence Streicher y W.A. Coupe a finales de los años sesentas con respecto a la posibilidad de una teoría universal de la caricatura. En su texto de 1967 “On a Theory of Political Caricature” Streicher proponía una serie de pistas tendientes a la construcción de semejante aparato teórico. Está repleto de sugestiones interesantes que sin embargo nunca cohesionaron en una teoría general, probablemente porque semejante cosa no es posible. De todas ellas destacamos su plan de máxima:

> …una teoría de la caricatura (…) debería poder decirnos acerca de la caricatura en si misma, sus productores (caricaturistas), el medio en el cual los caricaturistas trabajan, y las audiencias a las cuales los caricaturistas se dirigen. Además, parece razonable incluir consideraciones acerca de las clases de estructuras sociales y la época histórica en la cual la caricatura emerge y tiene un lugar (Streicher, 1967, 431).

Asimismo, "*el caricaturista debe ser entendido en perspectivas históricas, psicológicas y sociológicas*" (Streicher, 1967, 441). La respuesta de Coupe, en 1969, apuntaba a una larga lista de excepciones y casos particulares por los cuales una teoría semejante era imposible. La posición de Coupe parece haber prevalecido, pero no por ello el desafío nos parece menos atractivo. Con algunas salvedades: no tomamos en cuenta el problema de la recepción de los trabajos, ya que consideramos que la medición del impacto de las caricaturas en la población o la reconstrucción de la manera en que eran leídas es una operación de una dificultad enorme, por no decir imposible. En los casos en que hemos podido obtenerlas del Instituto Verificador de Circulación, empleamos cifras de circulación, que no es lo mismo que cifras de venta, pero su uso se realiza de forma intuitiva y no férrea, para reconstruir un perfil de algunas revistas y verificar de manera superficial la penetración y éxito de las mismas.

Asimismo, Streicher destaca que la caricatura, como todas las formas de arte impreso masivo, es un dibujo que ha sido pensado para ser reproducido, contexto en el cual es apreciado, incluso, de forma más completa. En nuestro trabajo tomamos en cuenta las dificultades técnicas o periodísticas que los artistas enfrentaban a la hora de realizar sus dibujos. Asimismo, la modernización en revistas e impresos periódicos de los años sesentas aparece como un telón de fondo.[7]

Para darle sentido a las carreras de los dibujantes y a sus itinerarios entre publicaciones, espacios públicos y proyectos editoriales, emplearemos la herramienta de la reconstrucción de trayectorias, importada desde la sociología. Esta herramienta presupone una serie de riesgos, por lo cual la acoplaremos con una concepción pragmática y empírica del oficio, apropiada de Howard Becker.

Sobre el método de reconstrucción de trayectorias (también llamado "historias de vida") ya Bourdieu advirtió lo siguiente:

> Tratar de comprender una vida como una serie única y suficiente en sí de acontecimientos sucesivos sin más vínculo que la asociación a un "sujeto" cuya constancia no es sin duda más que la de un nombre propio, es más o menos igual de absurdo que tratar de dar razón de un trayecto en el metro sin tener en cuenta la estructura de la red, es decir la matriz de las relaciones objetivas entre las diferentes estaciones. (Bourdieu, 1997, 82).

[7] Algo de esta aproximación múltiple se encuentra también en los trabajos centrados en la historia del libro en los siglos XVIII y XIX, expresados de forma más completa por Robert Darnton al hablar del "circuito de la comunicación" que organiza la manera en que los libros se distribuyen y se diseminan por la sociedad. Darnton, a diferencia nuestra, está preocupado por el fenómeno de la penetración social, pero su esquema, dividido en autores, editores, transportistas, lectores, impresores y vendedores, inmersos en la coyuntura económica y social y las sanciones políticas y legales, tiene puntos en común. Su preocupación por los diferentes oficios que daban forma a este circuito también tiene algunas similitudes con la visión que tenemos de nuestros dibujantes (Darnton, 2010, 117-123)

Este autor advierte sobre el peligro de convertir la reconstrucción biográfica en una línea de tiempo con un final predeterminado, en el cual tanto el entrevistado como el entrevistador delinean una serie de eventos significativos que llevan a la constitución del punto final en la trayectoria del sujeto estudiado. Bourdieu propone una interrelación entre las posiciones del agente y su lugar dentro del campo, en la cual los desplazamientos responderían a inversiones a plazo en los distintos juegos de capital que están desarrollados en el campo. El problema es que esta aproximación también suele volverse tautológica y terminar cualificando a las elecciones del sujeto en relación al movimiento de los campos, que se ordenan por si mismos. Es difícil llegar a la interrelación sujeto-habitus-campo que Bourdieu propuso como ideal. En nuestro trabajo anterior lo intentamos siguiendo el ejemplo de Bourdieu en *Las Reglas del Arte*, trazando la evolución del campo de los comics norteamericanos en búsqueda de la idea de autor. El resultado final confirmó que es muy fácil llevar la situación del campo a dos polos antagónicos y complementarios como son los del arte y el mercado, y que es muy fácil colocar a aquellos autores que ya han sido señalados como parte del sector "arte" en un trayecto profesional que culmina allí sin alternativas aparentes y separar a los autores comerciales con una operación similar. Finalmente es la lógica pre-impuesta de estos dos campos la que dictamina lo que hacen nuestros actores (Gandolfo, 2009).

En contraste Franco Ferrarotti encuentra en el método de la historia de vida y la reconstrucción de la trayectoria una manera de combatir la predominancia de los métodos cuantitativos para la investigación social. Al mismo tiempo, considera que coloca al investigador en contacto directo con su sujeto de investigación, en una operación que los vuelve simétricos y los involucra a ambos. Para Ferrarotti las historias de vida "*evidencian el entrecruzamiento dialéctico entre individuo, cultura y momento o fase histórica (…) el aprehender el nexo entre texto, contexto e intertexto*" (Ferrarotti, 2007: 27). Esto no quiere decir que la reconstrucción de una historia de vida no tenga método, sino que consiste en un texto que hay que aprender a leer, a tratar con respeto para que emerjan las áreas problemáticas del discurso de nuestro sujeto.[8]

Como observamos aquí, el problema es una vez más la dificultad para enlazar consciencia y estructura, individuo y sociedad, habitus y campo. Nuestro caso es particular, ya que nuestra reconstrucción biográfica no se encuentra apoyada en encuentros cara a cara con nuestros dibujantes. Esto es así por varios motivos. En primer lugar, por la inexistencia física de la

[8] Para una elaboración prolongada acerca de la utilización del método biográfico en ciencias sociales se puede consultar Ferraroti, 2003.

inmensa mayoría de ellos. En segundo lugar, por la dificultad para conseguir entrevistas con aquellos supervivientes. Eso ha determinado que nuestra reconstrucción esté regida por el método histórico y se apoye mayormente en materiales secundarios, entrevistas encontradas en revistas, textos escritos por los propios artistas, apreciaciones de su obra por parte de otros académicos o periodistas. Sin elaborar en sus preocupaciones por la ficcionalización del yo, podemos coincidir con Leonor Arfuch en que la biografía "*se moverá en un terreno indeciso entre el testimonio, la novela y el relato histórico, el ajuste a una cronología y la invención del tiempo narrativo, la interpretación minuciosa de documentos y la figuración de espacios reservados a los que, teóricamente, sólo el yo podría advenir*" (Arfuch, 2002, 106).

Nuestra aproximación a este método esconde las señas de la contingencia y la fragmentación, lo cual se refleja en aquello que nos llama la atención de nuestros dibujantes: su labilidad profesional, su salto de un espacio del oficio a otro, su condición cambiante y mutante que refleja también las subas y bajas del mercado editorial argentino de historietas de este período y los vaivenes políticos de veinte años turbulentos. Consideramos que los dibujantes tienen un núcleo duro de autopercepción que se relaciona con su oficio, con la manera en que lo ejercen y la forma en que racionalizan y justifican su intervención en la arena pública de discusiones sociales y políticas, pero que esta concepción rígida está asociada a una forma de ejercer su trabajo que es esencialmente freelance y cambiante. Una aproximación biográfica reconstruida a través de pistas o rastros secundarios de alguna manera es consistente con un oficio extendido en una variedad de soportes y espacios.

Es aquí que nos parece apropiado incorporar parte de la visión de los trabajos artísticos teorizada por Howard Becker. Este sociólogo norteamericano se caracterizó por su trabajo alrededor de diversas formas de producción artística y de modos de vida alternativos con una óptica empírica basada en la observación participante y la interpretación de las actividades observadas en los mismos términos postulados por quienes efectivamente las realizan, intentando desentrañar los motivos para la dedicación a ciertas disciplinas artísticas.[9] Este método está graficado de forma más clara en sus trabajos sobre el jazz en Estados Unidos, actividad a la que se dedicó de forma profesional (Becker, 1963), pero encuentra su teorización más firme en su libro *Las Reglas del Arte*. Allí, Becker construye el concepto de "mundo de arte", los cuales consisten en "

[9] Esta grosera simplificación explica solo en parte la obra de Becker, quién se ha interesado ampliamente por la sociología del arte y la sociología de la desviación.

> …todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que ese mundo, y tal vez también otros, definen como arte. Los miembros de los mundos del arte coordinan las actividades por las cuales se produce el trabajo haciendo referencia a un cuerpo de convenciones que se concretan en una práctica común y objetos de uso frecuente (Becker, 2008, 54).

A Becker le interesa el status del artista, pero sobre todo como un elemento inserto en el interior de una red cooperativa donde muchas personas realizan trabajos diferentes para que la obra pueda, finalmente, obtener status y forma de obra de arte. Si bien toma en cuenta los efectos que la ideología del artista creador efectúa sobre la percepción del producto final, su concepción del trabajo necesario para llevarla a cabo no toma en cuenta ninguna virtud especial, ningún atributo divino propio del artista. O al menos toma la sabia decisión de no intentar conceptualizarlo. Para Becker el artista "*trabaja en el centro de una red de personas que colaboran, cuyo trabajo es esencial para el resultado final*" (Becker, 2008, 43). De ese modo, las obras de arte no son el producto divino de una mente iluminada, sino una actividad cooperativa que se define esencialmente por el trabajo efectivo que cada uno de los miembros del mundo de arte efectua para llevarla a cabo. Además

> … los mundos del arte se caracterizan por tener relaciones muy frecuentes y estrechas con los mundos de los que tratan de diferenciarse (…) los mundos del arte y los mundos del comercio, la artesanía y el folklore son partes de una organización social más amplia (Becker, 2008, 56).

En nuestra perspectiva, el aspecto organizativo y asociativo que preocupa a Becker ocupa un lugar secundario[10], pero debemos rescatar su concepción de la labor. Los dibujantes consideran su trabajo justamente eso, un trabajo, una forma de ganarse la vida frente a la cual no se detienen demasiado en las problemáticas del arte o el comercio, siempre ubicándose entre mundos diferentes. Para Becker quién realiza el arte es quién realiza el trabajo y algo de este doble sentido discursivo surge de las declaraciones de los dibujantes.

Por último, nos introducimos en el último apartado relacionado con herramientas teóricas concerniente a la complicada esfera de las relaciones entre la opinión expresada en las caricaturas y el poder político, que nos lleva a la cuestión espinosa del espacio público. Este concepto de Jürgen Habermas (1962/1991) fue retomado dentro del campo de la historia

[10] Esto formaba parte de las preocupaciones iniciales de la tesis, pero la dificultad que comporta reconstruir los circuitos de producción y distribución de los dibujos, especialmente la forma en que estaban organizadas las redacciones, cuanto ganaban los artistas y el proceso de edición, llevaron a que ocupe una posición secundaria. Sin embargo, una caracterización embrionaria de estos arreglos aparecerá de forma necesaria allí donde la información lo permita.

cultural reciente por historiadores como Roger Chartier y Robert Darnton. Específicamente, Chartier hizo un uso extensivo del concepto para analizar los orígenes de la Revolución Francesa. Chartier reconstruye el origen del concepto, partiendo de Habermas pero luego desviándose por Kant y la diferencia fundamental entre público y privado y público y pueblo. El público, de esa manera, sería más que un conjunto de sujetos que ejercen su razonamiento de manera impoluta, y se constituye en una "*entidad que no se encarna en ninguna institución, que discute públicamente y es más soberana que el soberano*" (Chartier, 1995, 43). Sin embargo, esta entidad no es universal, ya que excluye de si misma al pueblo, a aquellas personas que no pueden ejercer su racionalidad a través de los escritos que, afirma Chartier, forman las vías comunicatorias de las sentencias y opiniones del público. Chartier no concibe al público como algo que se desarrolla en un espacio homogéneo, donde todas las opiniones tienen igual validez y pueden circular de forma libre. Su construcción es conceptual, no sociológica, pero sin embargo reconoce que tiene una importancia fundamental en el período que estudia, que actúa como un elemento de división o legitimación social. Su estudio está preocupado fundamentalmente con las discusiones que se producen dentro de este espacio, que reconoce limitado, pero aún así más amplio, de manera inédita, con respecto a períodos previos.

El problema se presenta cuando queremos trasladar este concepto de espacio público a un período como el que estudiamos, que se encuentra marcado por interrupciones del ejercicio democrático, la interdicción de la fuerza política mayoritaria, el frecuente ejercicio de la censura editorial y la clausura de revistas. El concepto de espacio público, si bien ha sido atemperado, aparece demasiado acartonado y monolítico.[11]

Por ello recurrimos a Daniel Cefäi, quién, proviniendo de una línea sociológica francesa que puede ser definida como pragmatista, ha construido el concepto de arena pública, fuertemente relacionado con problemas situados en un determinado contexto y con actores puntuales. Partiendo de John Dewey, Cefäi re-enmarca el problema de lo público para volverlo "*una extraña forma de vida colectiva, que emerge alrededor de un problema, siendo*

[11] Un buen resumen de los vaivenes del concepto de espacio público en la filosofía se encuentra en Rabotnikof (1997). La autora distingue tres concepciones del espacio público: una conservadora, en la cual el espacio público es un lugar de conflicto y crítica corrosiva del poder que debe ser controlado; una opción "emancipadora", donde se encuentra Habermas, relacionada con el uso público de la razón, la visibilidad del poder y la posibilidad de alcanzar coincidencias a través de la discusión; y finalmente una versión que considera "sistémica", que intenta superar las concepciones monolíticas del concepto al proponer que el mismo no presupone una sola voz que habla por toda la sociedad y que en realidad el espacio público es un circuito comunicativo con sus propias reglas de atención y reglas de decisión, que regulan los temas que se discuten en una pluralidad de voces donde no siempre la decisión más racional es aquella que es tomada. Esta aproximación tiene similitudes con la de Cefäi.

al mismo tiempo parte de él" (Cefäi, 2012, 4). A diferencia de la construcción de Chartier, para Cefäi lo público es tomado como "*un concepto empíricamente fundado, nutrido por datos históricos*" (Cefäi, 2012, 5). El modelo de Cefäi responde en gran parte al modelo jurídico, mezclado con un modelo de actuación en público en el sentido performático. Los actores se encuentran continuamente ensamblando y re-organizando arenas públicas alrededor de problemas, "*deben rendir cuentas y no cesan de dar múltiples razones para ganar el consentimiento, imponer su autoridad y eludir las críticas*" (Cefäi, 2012, 9).

La distancia de Cefäi con respecto a las teorizaciones clásicas se encuentra en este abordaje pragmático y en la concepción de que existen una multiplicidad de micro-arenas públicas por las cuales pasan los actores en un proceso de publicitación del problema que enfrentan. Asimismo, se distancia por su énfasis en el problema puntual alrededor del cual se organizan los actores y en una postura fuertemente asociativa, que es propia de los sociólogos que forman parte de la tradición llamada pragmática o pragmatista:

> …los actores están repartidos en varios mundos, que se componen entre sí y entre los cuales cambian de uno a otro. Tienen a veces necesidad de traductores y pasadores, mediadores y árbitros para entenderse y coordinarse (…) Su contacto con el mundo no se reduce a un homo economicus (…) los actores son seres afectivos, morales y políticos (Cefäi, 2012, 25).

Sin embargo, el concepto de arena pública aún se plantea problemático para nuestro período, ya que presupone un espacio de discusión agitado pero, en última instancia, racional y donde los problemas se resuelven a través del diálogo y la demostración efectiva. ¿Cómo se aplica semejante conceptualización a un estado de cosas en el cual un gobierno militar podía cerrar una revista por decreto, sin invocar a la discusión pública? ¿Es posible hablar de arenas públicas múltiples pero igualitarias cuándo durante gran parte del período uno de los actores políticos más importantes se encontraba interdicto? Así como con la democracia, en este período existe una versión del espacio público, no necesariamente ideal, que se encuentra en continua expansión y contracción.

La respuesta a estos interrogantes irá surgiendo a medida que tratemos los casos más resonantes de conflictos entre poder político y caricatura política, humor gráfico y dibujantes. Por un lado, intentaremos observar estos casos a la manera de arenas públicas, como espacios de discusión en continuo tren de formación, en donde en ocasiones existe un veto político último sobre ciertos temas, pero a menudo ese veto no es suficiente para cancelar toda discusión. Por otro lado, observaremos que la posibilidad inventiva de los dibujantes frente a las figuras del poder político en muchos casos escapa y burla las restricciones impuestas por

el mismo (especialmente en el caso del peronismo y sus protagonistas). Esto quiere decir que si bien en casos puntuales y muy publicitados el poder de censura del Estado podrá ser final, una cortina de hierro, habrá muchas manifestaciones individuales y una proliferación de imágenes que también demostrarán el carácter poroso de estas restricciones y el status a menudo inofensivo, una concepción compartida incluso desde los mismos gobiernos, de las imágenes cómicas. Es en esa tarea creativa, en esa exploración de los límites de las arenas, donde desarrollarán nuevas imágenes, nuevas figuras retóricas, nuevas metáforas para el poder. Retornando a Chartier:

> … el objeto esencial de una historia cultural e intelectual redefinida como una historia de la construcción de la significación, me parece residir en la tensión que articula la capacidad inventiva de los individuos singulares o de las "comunidades de interpretación" (…) con los constreñimientos, normas, convenciones que limitan lo que les es posible pensar y enunciar (Chartier, 1996a, IX-X).

El debate sobre el espacio público nos introduce de lleno en la cuestión de la periodización, ya que ella se erige sobre el fluctuante funcionamiento del mismo en estos veinte años. Este trabajo es fundamentalmente histórico, y se mueve en una fina línea entre la historia cultural y la historia política. La periodización que divide sus partes refleja esta aproximación. Hemos decidido dividirlo de acuerdo a los vaivenes del clima de censura estatal y como estos impactaron en las distintas publicaciones que trabajamos. A la vez, los puntos de inicio y final de los capítulos también se relacionan con modificaciones al interior del campo de publicaciones periódicas de humor, estableciendo una doble causalidad.

Así, empezamos nuestro trabajo con la caída del peronismo en 1955. Este es un inicio eminentemente político, pero con consecuencias directas en el mercado editorial del momento. El peronismo había construido una "cadena oficial" mediante la adquisición de la Editorial Haynes y su imperio de revistas, la expropiación de La Prensa y la publicación de nuevas revistas destinadas a los sectores populares a los que representaba. La caída del gobierno peronista en 1955 introdujo muy rápidamente la problemática de que hacer con esas publicaciones, como reorganizar el panorama periodístico y retornar a un funcionamiento de la opinión "libre y ordenado". La cadena además dependía fuertemente de créditos oficiales brindados por el gobierno a bajas tasas de interés y de la asignación de papel que también, en aquel entonces, formaba parte de las tareas del gobierno.[12]

[12] Varela menciona "*medidas restrictivas, básicamente la censura de los contenidos y el control material de los insumos de los medios*" pero también medidas de fomento (Varela, 2012, 6). Rivera también destaca el rol

Por otro lado, la caída del peronismo parece liberar algo en los dibujantes humorísticos del período. Si bien los trabajos realizados sobre el período peronista han rescatado parte del humor gráfico y escrito del período, y otros trabajos más antiguos han destacado la centralidad de *Rico Tipo* como paradigma humorístico en la década que va de 1945 a 1955, la autopercepción sobre los años peronistas de los artistas los presenta como un territorio baldío, un tiempo en el cual no podían hacer humor por la sofocante presión del régimen, por lo cual el año de 1955 se presenta para ellos como una apertura, un re-inicio de las discusiones y de la libertad para ejercer su pluma. Retomaremos muchas de las declaraciones y concepciones de los dibujantes sobre este punto inicial en el primer capítulo.

Este bloque, que da forma a nuestro primer capítulo, culmina en 1957 con la apertura de *Tía Vicenta* en el ámbito editorial, evento que se solapa rápidamente con la elección de Frondizi para presidente a principios de 1958. *Tía Vicenta* da inicio a nuestro segundo momento cronológico, que cubre los años de las presidencias radicales entre 1958 y 1966. Este período encuentra su unidad en la continuada existencia de la revista, que durante estos años, a pesar de sus altibajos, es el centro de actividad más duradero y consistente del humor y la caricatura política. Asimismo, encuentra su unidad en los dos experimentos de gobierno radical, con sus particularidades y conflictos que intentaremos reconstruir. Durante estos años podemos hablar de un clima de censura escaso, aunque algunos episodios aún apuntaban a la dificultosa relación entre poder político-militar y aquellos participantes de la cultura que no estaban dispuestos a una demonización absoluta del peronismo. Sin embargo, no contamos con casos resonantes de cierres de publicaciones por parte del poder político. La ineficacia de Illia para combatir la campaña de desprestigio en su contra también se relaciona con este fenómeno. El capítulo dos es continuado por un capítulo donde reconstruimos las trayectorias de Landrú, Brascó, Kalondi y Copi como representantes de los dibujantes en los años sesenta.

Este momento se cierra en 1966, con la clausura de *Tía Vicenta* por el flamante gobierno de Onganía. Los años siguientes son vividos como un momento de crisis, dispersión pero también de re-estructuración del campo, donde se atisban los primeros despuntes de un cambio generacional en los dibujantes que tendría su florecimiento más importante en nuestro siguiente bloque.[13] Las publicaciones de este momento se pueden dividir, por un lado, entre aquellas que continúan el proyecto de Landrú en *Tía Vicenta*, sin el éxito de público que caracterizó a esta. Por otro lado, tendremos publicaciones de corta vida como *La Hipotenusa*.

positivo del peronismo como organizador de la industria cultural. La industria gráfica pareciera haber sufrido más las primeras, pero las facilidades crediticias sin duda eran una ventaja.

[13] La percepción de cierta crisis en el campo del humor, sin embargo, es previa, y hunde sus raíces a partir del año 1962. Volveremos a ella en el capítulo correspondiente.

Sin embargo, lo que notamos es que los dibujantes se verán dislocados por la falta de un proyecto duradero y popular y que se retraerán a las revistas y semanarios de información general y política. Asimismo, comenzamos a ver un estallido de la línea, que deja de responder a las firmes reglas del humor gráfico argentino establecido por las factorías Divito, Quinterno y Palacio (donde la mayoría de los dibujantes de la generación anterior había hecho escuela, de una manera u otra) y comienza a multiplicarse, a modificarse de formas inesperadas, a ensuciarse e incorporar otras influencias, en un fenómeno en donde la formación toma la forma más frecuente del autodidactismo.

Este bloque, que constituye nuestro capítulo cuatro, concluye en 1971 con dos hechos: por un lado la finalización de la etapa más represiva de la Revolución Argentina, que con el ascenso de Lanusse a la presidencia comienza a buscar una salida consensuada a la crisis política. Por otro lado, la aparición de *Hortensia* en Córdoba[14], revista que rápidamente se convierte en un éxito y en el paquete más atractivo y coherente, como una totalidad, que había existido desde *Tía Vicenta*. Este lanzamiento inicia un período de recuperación y renacimiento de la actividad de los dibujantes humorísticos, que encuentra su correlato en la apertura de las discusiones acerca del retorno democrático y del peronismo. Su espacio de mayor tensión y conflictividad estará dado por la mítica revista *Satiricón* fundada por Oskar Blotta. El período concluye con el golpe militar de 1976, límite militar y político último de la situación de descomposición social y del ominoso crecimiento de la censura y la represión que se intensifica con la muerte de Perón en 1974. Este evento marca, por supuesto, un cierre brutal y sangriento a las esperanzas de una generación, pero también da clausura a un momento editorial y a las principales publicaciones de humor, que se retraerán de la arena pública hasta la fundación de *Humor* en 1978. Este período se divide entre el capítulo cinco, dedicado a Quino, Caloi y Sábat como ejemplos de trayectorias de dibujantes en los años setenta, y el capítulo seis, que reconstruye los principales proyectos editoriales del primer lustro de la década.

Finalmente, debemos tomarnos un momento para realizar una observación sobre nuestras fuentes. Nuestro corpus está compuesto por tres tipos principales de publicaciones: un primer

[14] Lamentablemente, este es otro de los trabajos que toma un fenómeno centrado en Buenos Aires y lo extrapola al conjunto de la Argentina. El motivo de esto es, por un lado, la necesidad de un trabajo abarcador que cubriese la producción desde Buenos Aires, del cual luego pueden desprenderse trabajos locales. En segundo lugar, por la falta de tiempo para una exhaustiva revisión de las producciones provinciales. En tercer lugar, por la concentración de las oportunidades de trabajo en Buenos Aires: muchos de nuestros artistas provienen de diversas provincias y se marchan a la capital con tal de hacer carrera. La excepción, por supuesto, es *Hortensia*, una revista con una identidad muy marcada y una proyección nacional que le dan entidad insoslayable.

nivel de revistas específicamente dedicadas a la caricatura política y el humor gráfico, un segundo nivel de magazines y revistas "de interés general" y un tercer nivel, más escaso, de revistas específicamente políticas en las cuales algunos de nuestros sujetos contribuyeron dibujos y participaron de forma activa. La exclusión de los diarios responde a múltiples consideraciones: primero, a nuestra intención en seguir a los actores en aquellas publicaciones que les eran más cercanas y "propias" (las revistas específicamente de humor); en segundo lugar, a nuestro interés por observar su acción en un campo periodístico que sufre una modernización acelerada durante estos años, como es el de las revistas; en tercer lugar, a una consideración de la estabilidad y repetición de ciertos grafismos empleados por los artistas de manera general, con lo cual consideramos que la inclusión de diarios hubiese multiplicado los ejemplos similares antes que develarnos algo nuevo. En esta perspectiva, obviamente, retomamos consideraciones realizadas por diversos autores. Ya Trillo y Saccomano destacaban que "*los primeros atisbos de narración secuenciada se encuentran en revistas que ofrecen permanentemente una visión irónica de la realidad*" (Trillo y Saccomano, 1980, 10). De manera contrapuesta y complementaria, la incorporación de los dibujos de Sábat aparecidos en *La Opinión* y *Clarín* responde a nuestro interés primordial por la obra de este artista, que representa, creemos, un caso extremo dentro los posicionamientos del campo profesional y un ejemplo del nuevo tipo de dibujo que surge al final del período. Cuando ha sido posible, se ha complementado con entrevistas a protagonistas y con el relevamiento de documentos públicos (específicamente aquellos que tratan clausuras y censuras) que afectaban su actividad.

La situación de los archivos aún no es la ideal. Hemos intentado reconstruir las series completas de nuestras principales publicaciones, pero en más de una ocasión esto ha resultado imposible. Hemos recorrido los principales reservorios de material de la ciudad de Buenos Aires, fatigado librerías de viejo y consultado colecciones privadas. A pesar de todo existen publicaciones mencionadas en más de una historia y catálogo que nos ha sido imposible hallar. Las fechas de las publicaciones que trabajamos y figuran en la bibliografía, entonces, deben ser consideradas como los extremos de aquello que pudimos encontrar. Creemos, sin embargo, que no es necesario, en este caso, ser totalmente exhaustivos para descubrir regularidades en los dibujos que justifican su agrupamiento conceptual debido al carácter repetitivo de las creaciones gráficas y síntesis caricaturescas del período.

2. La Libertadora, la prensa y el humor (1955-1957).

2.1 Los humoristas: entre un oficio que cambia y la apertura política.

En 1922 Ramón Columba funda la editorial que llevaría su nombre. En 1935 Dante Quinterno funda el primer sindicato de historietas de la Argentina. En 1936 Dante Quinterno inicia la revista *Patoruzú*. En 1941 comienza a salir la revista *Cascabel*. En 1944 se inicia *Rico Tipo*. En 1945 comienza *Patoruzito*.

Esta enumeración de fechas e inicios, que podría parecer caprichosa en principio, en realidad construye una línea de tiempo marcada por los principales rasgos que darán forma al oficio del dibujante cómico en Argentina y sus particulares características.

En primer lugar, encontramos el predominio de la figura del dibujante-editor. Tanto Columba como Quinterno como Divito eran dibujantes que decidieron fundar su propia editorial, los tres con gran éxito. El dibujante-editor será común en Argentina desde el ejemplo de Columba, pero además tendrá cierta permanencia entre las revistas de humor. Las tres principales publicaciones que investigamos (*Tía Vicenta*, *Hortensia*, *Satiricón*) estarán dirigidas por dibujantes.

Este tipo, por supuesto, no es exclusivo de Argentina, podemos encontrarlo en Francia y en Estados Unidos, pero en estos países el editor-dibujante cumple un rol más cercano al curatorial, se espera que elija y dirija la publicación desde un punto de vista estético, sin preocuparse tanto por el costado comercial de la misma. Ese ha sido el caso de Robert Crumb con *Zap* y *Weirdo* y Art Spiegelman con *Raw*. En otros casos, el dibujante o guionista es un empleado de la empresa, como puede ser el caso de Goscinny con *Pilote*.

En el caso argentino, el dibujante además está a cargo del manejo de la empresa, en una multiplicidad de funciones, desde la asignación de páginas hasta la búsqueda de distribuidores y la provisión de papel. Además, cuenta con la particularidad de que iniciaron muchas de sus empresas en el período “dorado” de la industria editorial de la historieta. Los años mencionados más arriba lo comprueban. Lo que en Estados Unidos estuvo en manos de empresarios, aquí estuvo en manos de los propios dibujantes (que a menudo se comportaban como empresarios).

Jorge B. Rivera, hablando de los medios en Argentina en general, intentó dar algunas razones estructurantes de la particular distribución de los mismos, entre la dependencia internacional y la generación de nuevos contenidos. Entre ellas menciona:

> …la formación de excelentes cuadros de profesionales de los medios, creadores de géneros propios, ejecutores de experiencias avanzadas, cuya frecuente relación con campos como los de la literatura o la política permitieron romper el esquema sectorizado de los medios (Rivera, 1985a, 28).

Esta frase destaca cualidades profesionales que podemos extrapolar al rol de los dibujantes como creadores de empresas y proyectos editoriales. Y también apunta a la idea de formación.

Esta predominancia del dibujante-editor tendrá otra consecuencia que se expresará en el gusto y el estilo. Las empresas que funden llevarán su marca personal, un estilo de la casa que sostiene sus publicaciones y genera líneas gráficas en el dibujo humorístico argentino que se sostendrán a lo largo del tiempo y se irán solapando y desplazando, a lo largo de conflictos generacionales. Es así que en septiembre de 1944 Divito se pelea de Quinterno, supuestamente por la longitud del dibujo de unas polleras o por el pedido de un aumento que Quinterno se negó a conceder.[15] A los pocos meses, *Rico Tipo* ganaba la calle. Esta revista inicia una nueva etapa en el humor argentino, en el cual un costumbrismo un tanto más picante pasa a primer plano. Este será el primer desplazamiento generacional.

Al mismo tiempo, publicando en *Cascabel* y *Don Fulgencio* (la revista de corta vida lanzada por Lino Palacio) inicia su carrera Landrú. Su línea se caracterizará por el temblor, por el infantilismo, por lo que a primera vista parecía un mal dibujo, pero en una observación más profunda se revela como la composición de un mundo fantástico anclado en la realidad. Los personajes de Landrú son enanos grotescos y cabezones, políticos de traje y marcas en la cara, gatos, pajaritos, edificios apenas silueteados en la distancia, señoritas de curvas globulares. Pero aún es el mundo de *Rico Tipo* y *Patoruzú*/*Patoruzito*, y Landrú deberá esperar una década para liderar un segundo desplazamiento generacional en el dibujo de humor argentino.

[15] La anécdota de las polleras es contada por Trillo y Broccoli en *El Humor Gráfico* (1972a, 43), la del aumento por Landrú en su autobiografía escrita junto con Edgardo Russo (Russo y Landrú, 1992, 16). El primer motivo también es mencionado en una nota de la revista *Gente* #366 del 27-07-72. Esta difuminación de motivos marca una de las particularidades de las explicaciones brindadas por los propios dibujantes que encontraremos en nuestro trabajo: predomina la anécdota, el relato pasado de boca en boca y nunca corroborado, la disquisición personal, el recuerdo repetido. Esto señala dos cosas: por un lado, la construcción de una propia mitología de momentos culmines y causas puntuales para su comportamiento. Por otro, esta construcción a menudo señala tensiones más básicas: Divito se va de *Patoruzú* por motivos tanto económicos como artísticos.

Estos movimientos, sin embargo, también develan la importancia de los eslabonamientos. Dante Quinterno se inició como ayudante de Diógenes Taborda, mítico dibujante del diario *Crítica*. Divito, como hemos mencionado, comenzó su carrera dentro de la revista de Quinterno. Landrú publicó sus primeros dibujos en una revista de Lino Palacio. Estas conexiones indican que el oficio del dibujante se aprendía al lado de los ya consagrados, de los profesionales. El dibujante editor, a la vez que elegía dibujos para sus publicaciones y con esta acción indicaba una línea estética, adoptaba a jóvenes que querían iniciarse, a menudo como ayudantes, que podían dedicarse a completar sus dibujos, realizar fondos, corregir y una multiplicidad de otras actividades.

Este formato de transmisión del conocimiento no era original, siendo el que predominó en Estados Unidos durante los inicios de la historieta. En este capítulo, asimismo, continuamos el camino ya transitado por Laura Vazquez en su análisis de la revista *Dibujantes*, su reconstrucción de las formas de transmisión del conocimiento y el oficio, y la manera de producir imágenes, emprendido por los artistas de historieta argentinos. Este se encuentra en el capítulo "Aprender dibujando: maestros y aprendices" de *El Oficio de las Viñetas* (2010, 43-75). Allí, se destaca la tensión entre trabajo y proyecto artístico y las posibilidades de elevación social que ofrecía el dibujo de historietas, se reconstruye esta "cadena de relevos" profesionales y de conocimiento que mencionamos, se singulariza la importancia de la Escuela Panamericana de Arte (y las academias de formación en general) y se reconstruyen las técnicas documentales necesarias para el dibujo realista. Nuestra intención es complementar lo allí escrito con una apreciación de ciertas particularidades del dibujo humorístico. La autora menciona que

> Los recién iniciados tuvieron, al menos, dos recursos para instruirse. El más acostumbrado consistía en llevar muestras a la editorial y esperar que al editor le gustara la carpeta para comenzar una prueba como ayudante en alguna serie consagrada. El segundo implicaba entrenarse como colaborador en alguno de los estudios que los "maestros" tenían en sus casas y que funcionaban como talleres escuela (Vazquez, 2010, 46).

El dibujante debe aprender y practicar, aunque este aprendizaje no se encuentre organizado académicamente y tenga mucho en él de práctica y ejercicio continuado.

Retomando, entonces, la revista *Dibujantes* (publicada entre 1953 y 1961), una de las fuentes más importantes cuando se trata de reconstruir un estado del oficio hacia mitades del siglo XX, podemos observar registros de esta organización de la transmisión de conocimientos. A lo largo de su historia publicó publicidades donde figuraban cursos brindados por Divito y Lino Palacio. El primero, mediante la correspondencia, ofrecía cursos

de "*Publicidad comercial, figurines, humorístico, historieta de aventuras, arquitectónico, chicas, artístico e historieta humorística*" (*Dibujantes* #2, 1953, 2). En otro anuncio, tres años más tarde, el mismo estudio anunciaba

> Puede usted, en poco tiempo, dominar una profesión libre, bien remunerada y de directa aplicación en el vasto campo del comercio. PRACTICAS INTERESANTES Y ENTRETENIDAS lo llevarán fácilmente al conocimiento de la verdadera técnica del DIBUJO, lo que le permitirá sacar provecho a su imaginación, su chispa y su capacidad creadora (*Dibujantes* #21, 1956, 17).

Los cursos "humorístico", "chicas" e "historieta humorística" los diseñaba para su envío por correo el propio Divito. El aprendizaje a través del correo, con la enseñanza de un maestro, era una de las maneras posibles de llegar a publicar, aunque no era segura. En la página opuesta al segundo aviso que hemos citado la revista misma se preocupaba por las academias diciendo que "*Todos los días llegan a nuestra casa dibujos de 'dibujantes diplomados' por tal o cual escuela en donde se evidencia la más absoluta ignorancia del dibujo*" ("El engaño. Mal pago para el aficionado", *Dibujantes* #21, 1956, 16).

Hay que destacar, sin embargo, que el aprendizaje a través de estas vías parece haber sido una excepción en el caso de los dibujantes que tratamos, que combinaban una mezcla de autodidactismo con el pasaje por estudios superiores relacionados con el dibujo a través de lo técnico o las artes plásticas. Así, Lino Palacio se recibió de arquitecto, una carrera por la cual también pasaron Landrú, Kalondi y su hijo Jorge Palacio (Faruk). Quino pasó por la Escuela de Bellas Artes de Mendoza sin concluir los estudios. Esta vía, pero con éxito, era también la emprendida por Pedro Flores, dibujante de segunda plana de *Avivato*, lo que llevaba a *Dibujantes* a exclamar, en una nota dedicada a él, que "*demuestra, una vez más, que para ser un buen dibujante humorístico hay que aprender algunas nociones de dibujo serio*" ("La figura que surge: Pedro Flores", *Dibujantes* #16, 1955, 8). Si bien, entonces, el aprendizaje a través de academias no parecía ser la principal vía para el ingreso a la profesión, es de destacar que tanto Divito como Palacio pudiesen contar con la propia, montada a través del correo pero dentro de su estudio, otro ejemplo de su diversificación de actividades.[16]

La otra vía para el ingreso al oficio y la limadura de las asperezas artísticas, la entrada en un estudio, está también ejemplificada con una nota que se centra en aquel montado por Lino Palacio, una "*gran organización al servicio de la historieta*", que emplea a "*cuatro dibujantes – Dobal, Flores, Pereda y Haroldo- que con su ductibilidad y la guía del maestro, trabajan*

[16] El hecho de que haya existido un curso dedicado enteramente a las "chicas" señala una sugerente línea de investigación futura acerca de la particular configuración de esta línea y tema dentro de la historieta argentina.

exclusivamente en la producción de historietas siguiendo la línea de dibujo creada por él" y, además, "*una verdadera legión de empleados que forman parte ya, de la faz administrativa*" ("Una gran organización al servicio de la historieta, *Dibujantes* #4, 1953, 6-7). La imagen que transmiten del estudio de Palacio es la de una estructura pujante y robusta, de la cual destacan, además, su función de especie de sindicato que vende las historietas de su dibujante-cabeza al exterior. La carrera de Palacio en este momento se encuentra en un punto de extraordinaria producción y diversificación, y debemos recordar que en ese mismo estudio se alojaba una empresa publicitaria también fundada y comandada por él, *Lino Palacio y Compañía*. A pesar de que la producción de esta compañía se vuelve difícil de trazar en nuestro período, la relación entre dibujo y publicidad continuará siendo muy fuerte, solo que ahora se expresará de manera privilegiada en la faceta gráfica homogénea de las publicidades incluidas en revistas como *Tía Vicenta*, que mantendrán una coherencia total entre contenido y anuncios, al punto de que la mayoría de ellas serán dibujadas por Landrú; o, por otro lado, en el empleo de los dibujantes como ilustradores freelance en publicidades de gran envergadura. La creación de organizaciones de esta naturaleza, sin embargo, comenzará a verse como cada vez más lejana.

Su propio hijo, Jorge Palacio, que desarrollará el grueso de su carrera en el período que analizamos bajo el nombre de Faruk, dio sus primeros pasos como ayudante en su estudio. En 1956 lo describen de la siguiente manera: "*En su pequeño estudio de la revista 'Avivato', controla y orienta la elaboración de tres publicaciones exitosas. Como director está en todos los detalles, como dibujante interviene hasta en la simple disposición del diagrama de una página*" ("A Jorge Palacio lo guía siempre una profunda vocación por el dibujo", *Dibujantes* #20, 1956, 8-9).

Esto sugiere una cierta división involuntaria de tareas dentro de la misma familia, ya que si su padre se encargaba de la producción a gran escala de dibujos y tiras para publicación y exportación, su hijo se dedicaba a la tarea editorial de crear revistas donde esta producción encontrara un cauce. A la vez, la nota destaca su labor formativa y descubridora de nuevos talentos: "*Jorge Palacio no olvida sus comienzos. Y tiene 30 años generosos. No quiere para los demás su propia experiencia. Prefiere allanarles el camino*" (*Dibujantes* #20, 1956, 9). A estas referencias se agregan la continuada mención en la revista de la "sección dibujantes" de la redacción de Patoruzú, un verdadero espacio físico donde uno podía encontrar a los artistas terminando sus páginas.

Esta concepción del aprendizaje del dibujo a través de la copia y el trabajo bajo un gran maestro que, además, les abre las puertas al mercado gráfico, es reivindicada por numerosos

practicantes en las páginas de la revista. Así, Divito les aconsejaba a los principiantes "*Trabajar mucho, con entusiasmo, afición y ganas de triunfar, y dejarse orientar por los consejos de los buenos profesionales*" ("Reportaje relámpago a un consagrado", *Dibujantes* #13, 1955, 8). O Ramón Columba podía aconsejar "*Buscar, primeramente, un maestro de los consagrados y copiar su estilo. Copiarlo tanto como se pueda, y una vez adquirido el estilo, practicar del natural hasta moldear cada uno su personalidad*" ("Paseó triunfante su lápiz por el mundo", *Dibujantes* #4, 1953, 21). Asimismo, en una industria en crecimiento, los aficionados debían practicar con "*la confianza de que no va a faltar trabajo y buena remuneración para ellos*" (*Dibujantes* #4, 1953, 21).

Sin embargo, podemos observar que la entrada más común al profesionalismo viene dada por la búsqueda y acercamiento personal a las editoriales. La anécdota más repetida, el relato de origen mítico que todos guardan en sus recuerdos, es el día que cargaron una carpeta a alguna redacción o al estudio de un dibujante consagrado. Un perfil de Adolfo Mazzone presenta un ejemplo prototípico:

> Un buen día, con sus esperanzas en el corazón y sus cartulinas bajo el brazo encaminó sus pasos a la editorial Dante Quinterno (…) Tuvo un momento de desaliento cuando le dijeron que dejara sus muestras y volviera más adelante pero…
> - Allí fue –dice Mazzone- cuando un empleado de la misma casa intervino, casi puede decirse, en mi destino. Notó mi descorazonamiento y dijo "¡Usted vuelva!… ¡No se desanime!… ¡Si total no le dijeron que no! Y volví. Muchas veces. Hasta que entré a formar parte del plantel de colaboradores de aquella empresa ("Verdadero ejemplo de constancia y dedicación", *Dibujantes* #5, 1954, 20).

Este tipo de historia se repite, aquí la tenemos de boca de Oski:

> Intenté hacer cosas para presentar a las revistas pero no había posibilidades de un dibujo como el que podía hacer yo (…) Era el tipo de dibujo político que hizo después Lino Palacio o en el estilo de Columba. Pero lo mío era pésimo, no me lo tomaron (Trillo y Saccomano, 1980, 44-45).

O, retornando a *Dibujantes*, mencionan sobre Quino:

> … el dibujo humorístico le cosquilleaba en la sangre y ello lo impulsó, en el año 1953, a enviar unos dibujos a Divito, quién le contesto que las ideas eran muy buenas pero al dibujo aún le faltaba. Procuró, entonces, mejorar el dibujo trabajando constantemente y cuando consideró que podría publicarlos se vino a Buenos Aires con su carpeta y su gran confianza en la aventura que emprendía ("La figura que surge: Joaquín S. Lavado", *Dibujantes* #15, 1955, 16).

El nombre de la sección en que aparecía Quino ya era indicativo de un cierto esfuerzo, de la lucha por elevarse en el medio de una competencia feroz que requería del desarrollo de habilidades específicas. Estaba plagada de historias de inicios duros, de caminatas entre redacciones, de horas de prácticas. Como se puede observar, estas historias tienen en común no solamente el ejercicio del trabajo como una constante de mejoramiento sino también una instancia de dificultad, rechazo, que los lleva a la perseverancia.

Frente a esta tendencia se dibuja otra, contrapuesta y complementaria, que es la apelación a la originalidad, a la creación del dibujo desde la expresión pura en la línea, no la copia o el aprendizaje fiel. Siulnas apunta a esta tensión cuando defiende la ductilidad de estilo:

> Pero resulta que cuando se llega a profesional, nuestras creaciones sufren una demanda que obliga a metodizarse (…) hay que "moldear" nuestros estados de ánimo de acuerdo a las exigencias de la publicación (…) Más no huyamos por ello de la manifestación pura de nuestro espíritu; no nos horroricemos cuando nos juzguen "dúctiles" porque ello es la prueba fehaciente de nuestro triunfo frente al mecanismo ("La ductilidad del dibujante", *Dibujantes* #8, 1954, 32).

En esa misma línea parece inscribirse Rafael Martínez, quién dibujo durante largo tiempo en las páginas de *Avivato* y *Rico Tipo,* al defender un estilo de humor basado en el gag individual, la falta de continuidad y personajes diciendo: "*Nunca he sentido la necesidad de crear un personaje y darle larga vida. Al poco tiempo me aburre, lo noto forzado, lo destruyo y sigo creando*" ("El autodidacto que desde su soledad alegra las páginas de nuestro diario vivir", *Dibujantes* #31, 1961, 14). Como veremos más adelante, la irrupción del "nuevo humor" llevado adelante por Landrú será la expresión más acabada de esta tendencia.

Finalmente, una tercera línea de reflexión, tiene que ver con la relación del dibujo humorístico con la observación de la realidad. Este, en nuestro país, pretenderá, aún en estos años, ser una combinación de costumbrismo y anhelo sociologizante en un sentido básico de construcción de arquetipos sociales de una mutabilidad lenta. Por ello, muchos humoristas declaraban que su humor procedía de la observación: de sus vecinos, de sus familias, del día a día. Battaglia dirá que "*Los detalles y situaciones de la vida diaria (…) son una serie de impactos en la atención del lector. Y esos impactos se obtienen exagerando un gesto, un movimiento o una posición* ***netamente humana***" (Battaglia, "Sentido gráfico y humanidad son la base del dibujo humorístico", *Dibujantes* #2, 1953, 5). Lino Palacio a menudo defendía esta postura. Sobre Ramona, declaraba: "*Las treinta primeras historietas se basaron en hechos reales. Era una sirvienta de mi abuelo que se empeñaba en barrer las escaleras de abajo hacia arriba*" ("Cien hijos del humor", *Panorama* #47, 1967, 87)

La apelación a la visión será, como es obvio, de fundamental importancia cuando nuestros sujetos consideren la caricatura. Para ellos, en términos que recuerdan a la teorización de Gombrich, la caricatura era una combinación de observación y psicología, una operación misteriosa realizada en la mente de los dibujantes y por la cual una necesidad social, una expresión de lo real, encuentra salida. Siulnas escribía: "[la caricatura] *no es el producto de una reproducción de rasgos más o menos exagerados, sino que refleja una verdadera elaboración mental*" (Siulnas, "El subjetivismo de la caricatura", *Dibujantes* #4, 1953, 32). Asimismo, Garaycochea, en el *Curso de los 12 Grandes Artistas*, escribía que el dibujo humorístico requiere "*gusto, conocimiento y sensibilidad, sentido de estilización, síntesis y también… psicología*" (*Curso de los 12 Grandes Artistas*, Manual de Estudios, 34). La mayoría de nuestros protagonistas considerarán la caricatura como algo más que la simplificación exagerada de rasgos, como una suerte de impresión mental llevada a lo gráfico.

Este camino que nos lleva del aprendizaje del oficio a la reflexión sobre sus mecanismos y código nos guía hacia una particularidad del dibujo humorístico que tiene que ver con la reducción de su código, cuando se trata de enseñarlo, a sus bases más elementales. Podemos observar esto en una serie publicada en la revista *Dibujantes* llamada "Como dibujar monos". Los "monos" eran los personajes y cuerpos básicos empleados para el mismo. La serie comienza reconociendo la dificultad de la enseñanza de un estilo humorístico ya que no hay un conjunto de herramientas, un mapa de lo que significa "dibujar bien humor" y es incluso difícil

> … que esos cánones los determinen nuestros profesionales, ya que los mismos pertenecen a distintas "escuelas" creadas por ellos, por lo cual cada uno tendrá su forma personal de iniciarlo, y como no queremos imponer un determinado estilo (…) vamos a desarrollar las notas con figuras bosquejadas en un estilo "standard" al comienzo, que tratarán de reflejar un prototipo de dibujo humorístico como el que se practica con preferencia en nuestro país ("¿Como se aprende a dibujar monos? Primera lección", *Dibujantes* #10, 1954, 32).[17]

La lección continuaba recomendando limpiar las figuras del máximo nivel de detalles y no completarlas de una sola vez, construyéndolas a partir de líneas en un bosquejo que se asemeja al de un storyboard o la presentación inicial de una agencia de publicidad. Presentaban el aprendizaje de un lenguaje básico que había que dominar frente a la ansiedad por desarrollar un estilo, preocupación sobre la que decían "*A no preocuparse, ya lo tendrá cuando menos se lo piense y sin buscarlo*" (*Dibujantes* #10, 1954, 33). Esto refleja la tensión

[17] En el caso de los dibujantes realistas, esto era más sencillo. Dibujar bien significaba tener un dominio de la anatomía, perspectiva y plantado de la página. Ser lo más fiel a la realidad. En este sector, la discusión todavía giraba sobre el deseo del mayor naturalismo, la mayor ilusión.

entre la necesidad de aprender de forma disciplinada y la sensación de que el dibujo de humor solo cuenta con una serie de elementos básicos de transmisión y luego se espera que el estilo se construya de manera más misteriosa, ligada a influencias invisibles y la mano inesperada del arte.

La serie se mantuvo a lo largo de 9 números de la revista, esto es, a lo largo de dos años, entre 1954 y 1956. Sin embargo, su contenido varió a medida que salía. Si bien en un principio intentaba presentarse como un cursillo básico, que trataba problemas como el del movimiento en la historieta humorística, con el tiempo evolucionó hacia la presentación de recursos cómicos de popularidad en la época acompañados de ejemplos de dibujantes consagrados. Así, en el número 15 Oscar Blotta (padre) presenta la variación de la gordura entre individuos de clase alta y de clase baja, y la revista indica:

> Tenemos el caso de los gordos que podríamos llamar "pobres" que al no importarles "cuidar la línea" dejan que su gordura se acomode a sus anchas [En el caso de clase alta] es sabido que el individuo cuida la línea, y debido a ello recurre al corsé o faja para cuidar la apariencia ("Diferencias de gordura según la escala social", *Dibujantes* #15, 1955, 32).

Los dibujos de Blotta mostraban a gorditos con la panza colgante y con el pecho abultado, respectivamente. Esta tendencia se repetía en el número 16, donde el recurso empleado era el de yuxtaponer personajes pequeños con personajes grandes y fornidos para conseguir un efecto cómico, con dibujos de Ianiro. Lo que había intentado ser un rápido manual terminaba convirtiéndose en otro espacio donde se transmitían los tipos, los lugares comunes del dibujo humorístico. Parecía que esto era lo que se podía aprender, mientras que los misterios de la línea solo podían ser revelados de forma esquemática.

La serie culminaba diciendo que "*si bien (…) un artista puede crear un nuevo estilo, éste está constreñido a normas básicas de anatomía y construcción (No se daría este caso (…) si analizaríamos estilos que siguen la línea creada por Steinberg, tales como los de Garaycochea, Oski o Landrú)*" ("Como se aprende a dibujar monos. Novena nota", *Dibujantes* #18, 1956, 11). Hay dos detalles en esta afirmación: por un lado la creencia, que sobrevuela a la revista, de que el dibujo de humor tiene algunas raíces en preceptos básicos de la construcción correcta de imágenes; pero por otro lado, la creciente certeza de que en esa época esas mismas raíces estaban siendo abandonadas en función de un nuevo estilo.

Finalmente, estas entregas no constituían un curso organizado con la intención de formar profesionales siguiendo sus enseñanzas al pie de la letra. Incluso la publicación irregular de la revista impedía este uso. Para ello podemos observar el curso de *Los 12 Grandes Artistas*

brindado por la Escuela Panamericana de Arte. Lo primero que notamos es que de los 12 artistas, solo 2 (Narciso Bayón y Garaycochea) se dedican al dibujo humorístico o a la caricatura. Asimismo, de la currícula de clases, solo una fracción de las mismas (de las lecciones 97 a 104) están dedicadas al dibujo de estas características. En ellas se enseña la construcción del mono, la importancia del movimiento en la historieta de humor, como remarcar el detalle importante y luego una serie de ejemplos de historieta muda y semimuda antes de pasar a delinear las estructuras básicas para la construcción del rostro y la realización de caricaturas. Muchos de los dibujos empleados en las primeras lecciones son los mismos que los reproducidos en la revista *Dibujantes*, lo cual apunta a un convenio entre la Escuela Panamericana y la revista y además a la escasez de material didáctico para esta especialidad.

Las lecciones están surcadas por el espíritu de apego a la realidad y la observación que hemos mencionado. Bajo el título "El 'mono' debe ser reflejo de la realidad", la lección 99 indicaba que "*Estos personajes han sido basados en modelos reales, que pueden ser fotográficos, directo del natural o recordando personajes vistos*" (*12 Grandes Artistas*, Lección 99) y donde entregan una serie de arquetipos (el soldado, la chica, el industrial, el trabajador) presentados en un estilo de dibujo realista, de donde se espera que el dibujante extraiga una versión simplificada en forma de "mono". Lo curioso es la acción imitativa de segundo orden: el mono es simplificación del dibujo realista que a su vez es copia de la realidad. A pesar de la recomendación del empleo de fotografías, a lo largo de las páginas del instructivo, encontramos una y otra vez un "mono" colocado al lado de su modelo realista, ejercicio que llega a su punto extremo en las lecciones de caricatura, en las cuales se parte de una fotografía para realizar dibujos en diversas graduaciones sobre una escala caricaturesca, considerándose el óptimo un dibujo de líneas limpias y rasgos simplificados y escasamente distorsionados.

Esta tensión entre formación académica y autodidactismo, entre copia fiel a un maestro y creación libre y espontánea nos indica varias cosas. Por un lado, la reducción de la importancia de los estudios de dibujantes que tenía como corolario que la entrada al profesionalismo y la publicación venía dada de forma más común por el fatigar redacciones con su carpeta de originales. Luego, que existían relaciones de influencia e imitación, pero estas respondían a vínculos débiles, de admiración y estudio de la obra del dibujante consagrado, y que rápidamente esta tendencia entraba en lucha con la afirmación del propio trazo, el propio estilo, lo cual lleva a los cambios generacionales a los que nos hemos referido más arriba. Finalmente, como hemos señalado, que el estilo de dibujo humorístico se encontraba menos codificado y más codificado que el estilo realista. Menos codificado porque

no se esperaba que respondiese de manera directa a la realidad y porque las editoriales no contaban, de manera abierta, con un manual estilístico aplicable por igual a todos los dibujantes humorísticos. Más codificado porque el aprendizaje del mismo, en los casos en que era llevado al papel, buscaba enseñar sus bases casi al nivel de los signos básicos, los mínimos trazos y trucos necesarios para desarrollar un efecto humorístico efectivo.

El nuevo estilo gráfico al que nos hemos referido es el punto de partida de la época que tratamos aquí. Este consiste en la "revolución gráfica" emprendida por dibujantes como Landrú y Oski e influida, de manera predominante, por los avances de Saul Steinberg en Europa. Esta modificación en la forma de dibujar no pasaba desapercibida para los contemporáneos. La revista *Dibujantes* #29, de 1958, presentaba un reportaje tripartito a Oski, Landrú y Garaycochea donde buscaba que respondiesen que era la "nueva línea".

Dice Oski que en la línea moderna "*lo que cuenta es la interpretación, la "forma" que aparece representando al dibujo (…) esta línea ha simplificado la estructura del mono a masas geométricas y ha hecho una abstracción del hombre creando un mundo ilógico. De esa forma, puede jugarse con el absurdo*" ("Qué es la nueva línea", *Dibujantes* #29, 1958, 4). Mientras tanto, Garaycochea opina que se llegó a este tipo de dibujo de manera natural "*como en la pintura se llegó a lo abstracto o en arquitectura a lo funcional*". La base de la nueva línea es "*un problema de síntesis, una manera de sugerir que da al lector la oportunidad de que complete esa cosa que el dibujante deja en el aire*" ("Qué es la nueva línea", *Dibujantes* #29, 1958, 5). Finalmente, Landrú opina que "*se funda en la síntesis de la línea en la falta de proporción y en la perspectiva*" ("Qué es la nueva línea", *Dibujantes* #29, 1958, 6).

Detrás de estas declaraciones se puede observar un pensamiento común que identificaba a los cultores de este nuevo estilo: una apelación al absurdo por sobre el costumbrismo unida a una idea de actualización de la línea en sintonía con las "novedades" del arte moderno (novedades que para los dibujantes eran el abstracto, el cubismo y una fugaz visión de las vanguardias). Esta nueva línea implicaba un salto por sobre del problema de la representación. La línea no tiene perspectiva ni proporción y es geométrica, de ese modo construye su propio universo gráfico el cual esta desvinculado de la realidad porque allí suceden cosas extraordinarias y sinsentido, por lo tanto todo tipo de humor está permitido.[18] Es una perfecta conjunción de innovación gráfica e ideología artística.

[18] Esto es algo que sorprende y desconcierta, especialmente, en los dibujos políticos de Landrú. A la vez que están conectados con la realidad, habitan su propio universo de referencias, a menudo inamovibles, y construyen un propio sistema gráfico que se apoya de forma privilegiada en la animalización.

Los días del editor-dibujante estricto y la publicación con firmes lineamientos editoriales también estaban llegando a su fin. Ante la pregunta sobre los arreglos entre dibujantes a la hora de remitir chistes a *Tía Vicenta*, Brascó nos mencionó: "*Yo era solamente un colaborador (…) simplemente hacía mis dibujos y los mandaba*" (Brascó, 2012). Garaycochea también se expresó en términos similares

> …siempre consultábamos antes para no coincidir. Una sola vez en la vida cuando entregaba yo una página y a la semana siguiente entregaba Quino, yo entregué una página y a la semana siguiente Quino entregó el mismo chiste que yo había hecho. Y no es una copia sino una coincidencia. (Garaycochea, 2011).

Incluso esta misma precaución podía ser violada. Faruk narra que

> Gerardo Sofovich llevó en una oportunidad un chiste donde había un hombre metido en una bañadera, y del agua asomaba una aleta de tiburón (…) en el curso de la semana otro colaborador le llevó un chiste idéntico. En vez de rechazarlos por repetitivos o carentes de originalidad, Landrú decidió editar una doble página donde todos los colaboradores dibujaban el mismo chiste con sus matices de estilo (Russo, 1994, 50).[19]

Esta relativa liberación de la línea y el trabajo del humorista se encuentra acompañado de una situación atípica para aquellos protagonistas de nuestro trabajo, que tiene que ver con cierto impacto diferencial de la "crisis de la historieta argentina", que se inicia a principios de los sesenta. La sensación que se desprende de observar su desempeño en estos 20 años es que el dibujo humorístico si era realmente ese oficio con infinitas aplicaciones y variadas posibilidades de trabajo descripto de forma entusiasta por los anuncios de academias por correspondencia. A lo largo de estos años los veremos emplearse en actividades muy diversas. Si bien la industria se encontraba en crisis, las trayectorias personales a menudo demuestran mucha fertilidad. Es cierto que la venta de revistas humorísticas experimentó los mismos vaivenes que afectaron a la historieta argentina en su conjunto, con un período de auge entre 1957 y 1961 impulsado por *Tía Vicenta*, una crisis que se extendió entre 1962 y finales de los sesentas y un resurgimiento a partir de 1971, pero si hay algo que no les faltará a estos dibujantes durante estos años, será trabajo.

En parte, esto tendrá que ver con su refugio en el naciente conjunto de revistas de información general, estilo magazine, que inició *Primera Plana* en nuestro país. La integración del humorismo gráfico en estas publicaciones será una constante. Como nos

[19] La doble página está en *Tía Vicenta* #11. La mayoría de los dibujantes realizan el chiste con una disposición idéntica de formas y personajes, y hasta la línea es similar. Es un desfile de triángulos negros sobre la superficie.

mencionó Lorenzo Amengual, dibujante y director de arte de *Confirmado*: "*pagaban chirolas pero vos podías hacer cuatro páginas al mes, porque había cuatro revistas que te compraban porque no había exclusividad, si había exclusividad era laxa.*" (Amengual, 2013a).

Esto irá acompañado de una percepción, por parte del periodismo de época, de estos sujetos como personajes socialmente interesantes. En otras palabras, contaban con un cierto status que los colocaba en una posición entre un editorialista y una figura del espectáculo. Así, Landrú podía decir que "*Mucha gente llegó también a pensar que yo era dueño o socio de Mau-Mau, porque el nombre aparecía siempre en boca de María Belén y Alejandra como el boliche de onda*" (Russo y Landrú, 1993, 63). O la revista *Gente* publicar una nota sobre un encuentro entre Lino Palacio y Landrú en Mar del Plata en el cual "*Comieron muchísimo, se rieron muchísimo y le tomaron el pelo a medio país. Al otro medio no, porque ya se lo habían tomado junto con los copetines previos*" (*Gente* #135, 1968, 13). Por supuesto que el estereotipo en este caso era Divito, presencia lateral y fugaz en nuestro trabajo, de quién todavía, a escasos meses de su muerte, se podía escribir que prefería "*sofisticadas, vagarosas y flacas para ir a cenar o a la discotheque; empulpaditas y elementales para escuchar música en un departamento*" ("Los colegas de Divito", *Panorama* #111, 1969, 34).

Los dibujantes políticos y humorísticos a menudo serán convocados en las revistas no solo para dibujar sobre la situación política sino también para opinar como individuos notorios sobre la misma y acerca de la relación de sus dibujos con ella. Y eso nos lleva a su auto-percepción y la construcción de una peculiar relación con lo político.

Como hemos mencionado al iniciar el capítulo, un punto neurálgico es la fundación de la editorial de mismo nombre por Ramón Columba. Columba, desde 1907 hasta 1946, fue taquígrafo del Congreso Nacional, y parte de su renombre originaba en las caricaturas que "robaba", con velocidad relámpago, a los senadores y diputados. Sin embargo, su visión jamás fue grotesca o desmerecedora, y sobre él Borges escribió, en el prologo a la edición completa de *El Congreso Que Yo He Visto*: "*La ridiculez y la fealdad son los temas de la caricatura, que obviamente no debe ser ni fea ni ridícula. Tiene, como todas las artes, la misteriosa obligación de ser grata. Columba ha demostrado que asimismo puede ser bondadosa*" (Columba, 1978, XIII).

Nuestros dibujantes compartían ese intento de limar las aristas más ásperas de su trabajo. Por un lado entregados a la obra de la caricatura política por gusto y por habilidad, intentarán también borrar su condición de participantes políticos en una arena pública. Intentarán ser bondadosos en sus declaraciones, ocultando sus inclinaciones partidarias o sus simpatías sociales. Esta actitud está expresada de manera prototípica en la posición de Landrú, repetida

en varias ocasiones, de "*no había que hacer un chiste ni en contra ni a favor de algo, sino sobre. No se podía inventar. Ni tampoco hacer un chiste todos los días sobre una persona, porque si no se convierte en campaña*." (Da Costa, 1999).

Sin embargo, no será el único dibujante que realizó declaraciones de ese tenor. Quino, en varias ocasiones se refirió a Mafalda en términos neutros: "*No tiene filiación política: su ídolo es U-Thant*" ("Cien hijos del humor", *Panorama* #47, 1967, 86) y sobre su familia "*No se sabe bien en que barrio viven, ni su extracción social*" ("Así es la cosa, Quino", *Primera Plana* #253, 1967, 48). Mientras tanto, Garaycochea nos comentó: "*yo veía que uno tenía una idea y la llevaba, si uno es una persona honesta con uno, no me interesan las ideas políticas que pueda tener*." (Garaycochea, 2011). Finalmente, Lino Palacio contaba esta anécdota que involucraba a Perón:

> Me dijo que quería conocer a 'la gloria nacional que es Lino Palacio' y preguntarme porque no hacía humor político. Le dije que no tenía donde publicar y él me sugirió que le diera mis dibujos al secretario de prensa y que iban a ser publicados. Le contesté que eso sería en periódicos o revistas con tendencia y a mi esto no me interesaba; entonces, me pidió que le hiciera una caricatura 'como usted sabe hacerlas… Las que me hacen son todas lindas, para chuparme las medias' Cuando dos días después le llevé lo que me había pedido, algunos secretarios dudaron acerca de la conveniencia de mostrársela. Les pedí que lo hicieran bajo mi responsabilidad; al raro la risa de Perón se escuchaba desde la antesala… (Vázquez, 1987, 151-153).

Esta última anécdota ilustra no solo la supuesta independencia de opinión de Lino Palacio, que sin embargo no le impedía pintar una imagen de Perón de curiosa afabilidad y cercanía; sino también otra tendencia dentro de la auto-percepción política de nuestros autores: la concepción de que la época peronista fueron una época negra para el dibujo político que se expresó la falta de publicaciones con opiniones contrarias al régimen. A pesar de que la historia oficial de la historieta argentina recuerde estos años como una década de esplendor, muchos de ellos reproducirán el discurso predominante durante los años de Revolución Libertadora que veía al peronismo como un tiempo asfixiante para la cultura. Todavía diez años después de la caída del mismo, en un especial sobre esa década publicado por la revista *Panorama*, Brascó escribía: "*En nuestro país el peronismo dio dos vueltas de tuerca al humor político, forzándolo a circular en voz baja durante 10 años*" ("Reír y dejar reír", *Panorama* #27, 1965, 131).

Esta visión se sostendrá a lo largo del tiempo, en algunos casos a lo largo de toda su biografía. Landrú, a 40 años de distancia, relataba esta historia como un ejemplo de prescindencia y de ética personal:

> El único humor político que se aceptaba era el oficialista. Más aún, se promovían todas las variantes que ridiculizaran a los enemigos del régimen. Pica-Pica fue una publicación oficialista que salió en dos oportunidades, antes de las elecciones (…) Invitaron a colaborar a todos los humoristas, hasta a mí me llamaron, pero como es obvio, me negué, y lamento decir que fui uno de los pocos (Russo y Landrú, 1993, 20).

Todos los cambios que hemos descripto en este capítulo los colocaban en una situación novedosa a finales de 1955 y principios de 1956. La rápida e inesperada caída del gobierno peronista los ponía frente a una situación en la cual ya no había excusas para no realizar retratos cargados de los elencos gubernamentales. El período que se abría les ofrecía oportunidades, el oficio estaba cambiando, la línea era nueva, ¿Qué harían con tanta libertad?

2.2 Peronistas y antiperonistas en tiempos del decreto 4161: aviones y gorilas.

La así llamada "revolución libertadora" que se inicia en Septiembre de 1955 abre una cesura entre peronismo y antiperonismo en la historia política del país que se ufanó en intentar cerrar lo más pronto posible. Un primer tiempo de la revolución proclamó que no existían "ni vencedores ni vencidos", una frase detrás de la cual se buscaba organizar un proyecto que incorporaría a los dirigentes y las masas peronistas pero dentro de un nuevo marco liberal y republicano, eliminando por completo la incidencia de su líder y conductor. Este primer tiempo, conducido por el General Eduardo Lonardi, fue rápidamente cancelado por el triunfo de los sectores más intransigentes, corporizados en el Gral. Eugenio Aramburu, quién asumió el cargo de presidente, y especialmente por el jefe de la marina, almirante Isaac Rojas, quién se convirtió en su vice. Su proyecto procurará, por sobre todas las cosas, borrar de la vida política y el imaginario social al peronismo. Significó "*el fin de toda ambigüedad para con los vencidos. La instrumentación de la nueva política económica tendría como necesario correlato la represión de la actividad sindical*" (Melon Pirro, 2010, 48). La rama sindical en definitiva era, de todas las estructuras de poder puestas en funcionamiento por el peronismo, la única que se mantendrá durante todo el período que tratamos, que se volverá interlocutora válida para los diferentes gobiernos y columna vertebral de la acción del movimiento proscripto.

La acción efectiva, entonces, de la Revolución Libertadora, consistió en un arco de prohibiciones e interjecciones de la fuerza derrotada que llegará a su punto máximo en el terreno de las imágenes y los íconos con la promulgación del decreto 4161, de marzo de 1956, que impedía:

> La utilización, con fines de afirmación ideológica peronista, efectuada públicamente, o propaganda peronista, por cualquier persona ya se trate de individuos aislados o grupos de individuos, asociaciones, sindicatos, partidos políticos, sociedades, personas jurídicas públicas o privadas de las imágenes, símbolos, signos, expresiones significativas, doctrinas artículos y obras artísticas, que pretendan tal carácter o pudieran ser tenidas por alguien como tales pertenecientes o empleados por los individuos representativos u organismos del peronismo. (Decreto 4161, 1956)

Y llegando incluso a prohibir: "*la utilización de la fotografía retrato o escultura de los funcionarios peronistas o sus parientes, el escudo y la bandera peronista, el nombre propio del presidente depuesto el de sus parientes, las expresiones 'peronismo', 'peronista',*

'justicialismo', 'justicialista', 'tercera posición'" (Decreto 4161 1956). Esta legislación obligó a emplear eufemismos tales como "el tirano prófugo" y "el régimen depuesto" pero como observaremos, los dibujantes se "saltearon" el problema de maneras originales e inesperadas.

Simultáneamente, el tiempo político abierto por la Revolución Libertadora produjo los primeros estertores de una nueva prensa. Muchos diarios y revistas que sostenían un discurso afín al régimen caído fueron cerrados (*El Líder*, *El Federal*, *El 45*, *De Frente*, que dirigía Cooke y buscaba ser un semanario de pensamiento intelectual del peronismo). El aparato de propaganda oficial comenzó a ser desmantelado. Al mismo tiempo esto iba acompañado de una liberación de la prensa opositora al peronismo, dando rienda suelta a un discurso que había estado largo tiempo sepultado por la ortodoxia oficial. Un discurso liberal, de repugna a la forma de hacer políticas del gobierno derrocado, férreamente amigo de las instituciones democráticas.

La desmantelación de la cadena de diarios peronista, sin embargo, será contradictoria. Si bien el "régimen provisorio" de la Revolución Libertadora introducirá inmediatamente cambios en el tono de las publicaciones e intentará desembarazarse de las mismas lo más rápido posible, la dependencia de la mayoría de ellas de los créditos oficiales y su imbricación en el sistema periodístico traducido en la cantidad de puestos de trabajo que brindaban, volvieron a esta empresa impracticable. En la realidad, grandes porciones de la "cadena oficialista" continuarán dependiendo del estado por vías indirectas, a través de su necesidad de créditos y de la asignación de la cuota de papel, práctica iniciada en los años peronistas que no se modificará durante este período. Así, la revista *Qué* podía decir un año después de iniciada la Revolución, con cierta indignación moral: "*Quedó sentado que los directores de los diarios intervenidos eran meros empleados del gobierno.*" Y, además "*El régimen mismo de la adjudicación de cuotas de papel provoca inevitablemente la sospecha –por equitativa que sea la distribución- de que la misma sirve como elemento de forzada orientación del periodismo*" ("La revolución y la libertad de prensa", *Qué* #101, 1956, 6-7). En la práctica, esta sujeción se mantendrá hasta el cierre de Editorial Haynes en 1967 por la negativa del gobierno de Onganía de ofrecerles más créditos.

Pero, entonces, ¿cómo se representaba aquello que se intentaba eliminar de la historia? ¿De qué modo se hablaba de un gobernante cuyo propio nombre había sido interdicto? ¿Y cómo se caminaba la fina línea entre la obsecuencia al régimen actual y la crítica imprescindible de una actividad como la caricatura política?

A la vez, coincidimos con la apreciación de Spinelli de que la "revolución libertadora" será un golpe militar donde la participación civil en las etapas de conspiración y elaboración del nuevo plan político post triunfo será fundamental. Los partidos políticos que habían compuesto la derrotada Unión Democrática, formaron parte necesaria de la estructura de la revolución y de la implementación de su plan desperonizador (Spinelli, 2005, 11-12). Sin embargo, a la hora de observar las imágenes producidas por nuestros dibujantes, observaremos que la mayoría de ellas se centran en las figuras más conspicuas del poder político: Aramburu, Rojas y el desaparecido Perón, contradiciendo explícitamente la prohibición del decreto 4161. El restante elenco político aparecía, la mayoría de las veces, como un grupo de políticos antiguos e inefectivos.

Como hemos visto en las declaraciones del capítulo anterior, para los dibujantes la caída peronista significó un período de apertura frecuentemente mitologizado. A pesar de ello, estos años iniciales todavía son de transición. En este capítulo trataremos imágenes producidas por dos publicaciones con raíces en el período peronista, que no sobrevivirán a la siguiente etapa. En ellas convive algo del viejo humor desarrollado durante la década peronista y de lo nuevo que comienza a surgir. Nos referimos a *Avivato* y *Popurri*. La primera, como indicamos en el capítulo anterior, era la revista dirigida por Jorge Palacio (Faruk) y Luis Alberto Reilly (Billy Kerosene). Iniciada como competencia de *Rico Tipo*, el tiempo de la Libertadora abriría sus páginas a diversas opciones políticas, algunas de las cuales serían curiosamente cercanas al peronismo.

Popurri, por su parte, fue fundada por Luis J. Medrano, famoso por sus *Grafodramas*, pequeñas postales de la vida porteña, que publicó durante treinta años en *La Nación*. La revista había aparecido por primera vez durante 1946, una vida efímera de una decena de números, con un formato estilo diario, de cuatro amplias páginas. Retorna en 1955, unos pocos meses antes de la caída del peronismo, con dimensiones de revista que no le impiden durar menos de 20 números. Si bien durante su primer período fue cultora de un humor absurdo (allí publicaría un muy primigenio Landrú que todavía firmaba Juan Carlos Colombres) en su retorno se embanderará con el antiperonismo más furibundo. Jorge Palacio narra esta anécdota:

> Medrano era un hombre al que le gustaba mucho codearse con la gente de la sociedad; iba siempre a tomar copas al bar del Jockey Club. Cometió el error, para sus aspiraciones de clase, de dibujar la página central de una revista alcahueta del gobierno llamada PBT (…) Eso le ganó a Medrano una gran cantidad de enemigos en el Jockey Club y en la sociedad refinada porteña que él quería integrar (Russo, 1994, 26-27).

Esta historia explica en parte el sesgo antiperonista de la revista, pero en realidad nos da más datos sobre la constitución de su director y sus aspiraciones de clase, que también se desprenden de su participación prolongada en La Nación y del deseo de contar con su propia publicación, equivalente, en esos tiempos, a ser un próspero empresario.

Estas consideraciones destacan aquella identidad líquida de los dibujantes a la hora de hablar de su ideología política en relación a su labor. Ninguna de las imágenes que trabajamos aquí procederá de una revista expresamente peronista, pero solo porque la conjunción entre ser peronista y dibujante de humor era impensada en estos tiempos, incluso en el interior del gremio. Lo primero que hizo Medrano fue intentar borrar cualquier imagen de "colaboracionismo" con el régimen depuesto.

Creemos que la gráfica política caricaturesca tendió a configurar una división entre peronismo y antiperonismo, o entre variaciones del peronismo y el gorilismo, ese fenómeno múltiple, post 1955, que Daniel James ha descripto en su imprecisión de la siguiente manera: "*El enemigo fundamental era el gorila, que teóricamente podía ser desde un compañero de trabajo hasta un oligarca*" (James, 1990, 138). Esta tendencia hacia la simplificación redujo las complejidades de dos espacios políticos que contaban con sus diferencias internas. Perón mismo se encontraba en una situación de aislamiento y distancia del teatro político nacional que generaban "*la multiplicación de destinatarios como la aparición de un fenómeno recurrente, caracterizado por el súbito, efímero, pero renovado ascenso de verdaderos advenedizos a la calidad de representantes-emisarios-delegados*" (Melon Pirro, 2010, 63). Y al interior de la Revolución Libertadora se observa no solo la disparidad entre los proyectos de Lonardi y de Aramburu, sino también entre este último y su vicepresidente Isaac Rojas, quién proponía una versión mucho más extrema y definitiva de la desperonización del país. Esta tendencia hacia las polarizaciones totalizantes, que no eran una novedad en la historia política del país, marcará el ritmo de los próximos 20 años, de manera tal que "*tanto en el lenguaje peronista como en el de la oposición política, las mismas podían reducirse a un núcleo central mínimo, esto es, la división entre peronistas y antiperonistas*" (Svampa, 1994, 243).

Esto explica la prevalencia de las caricaturas dedicadas a elencos políticos por encima de las representaciones de aquellas fuerzas que se suponía los sostenían. No hay muchas imágenes del trabajador peronista, aunque son más frecuentes que las del político o militar opositor en abstracto. La caricatura, una vez más, actuaba por síntesis, concentrando su observación en las figuras más señeras del momento.

Comenzaremos desglosando las imágenes que se produjeron alrededor del peronismo, en dos vertientes: por un lado el líder, y por otro, aquellos que eran descriptos como peronistas.

Partimos de la doble página central que *Popurri* publicó el 29 de Septiembre de 1955, a días de acontecido el alzamiento cívico militar. Allí, observamos un conjunto de imágenes que reproducen el formato de los *Grafodramas* (un dibujo más una sola palabra o frase debajo que lo describe oblicuamente) pero hablan, con timidez, de la situación política y social. En una de ellas se observa una estela en el agua y debajo la frase "Exilio", en otra, un grupo de comensales escapa de un restaurante (uno imagina que sin pagar) mientras abajo se lee "Disturbios". En otra, un hombre se encuentra agobiado por su mujer y su suegra mientras abajo se lee "Renuncia indeclinable". En medio de ellas se reproduce un texto que se expresa en estos términos refiriéndose a la libertad de prensa: "*Gracias a ella se puede dibujar sin temor la nariz de un ministro y lanzar alfilerazos a un diputado gordo sin sentir el inquietante escozor de una posible demora carcelaria*" (*Popurri* #4, 1955, 18-19). Una vez más, dos construcciones de los dibujantes: la década peronista como una década oscura, que ejerce la mordaza con métodos policíacos, la libertad de prensa como un elemento imprescindible para ejercer su crítica en apariencia apartidaria. (**FIG 1**)

A partir de este momento, y especialmente una vez que se inicie 1956, la revista de Medrano emprenderá una enorme multiplicación de las imágenes políticas. Estas transitarán por dos carriles: por un lado la graficación de las alternativas y vaivenes a la salida política de la revolución, por otro un ajuste de cuentas con el gobierno depuesto. En el primer caso, se multiplicarán las imágenes de Aramburu y Rojas (siempre presentados de forma respetuosa, lo cual, como veremos, es una excepción en el caso del vicepresidente) y de un Frondizi impaciente, caprichoso, de poco fiar. En el segundo de los casos, se concentrará en destacar la diferencia en términos de libertad en textos agrupados en una sección llamada "La Vida Color de Rojas", y en lo que nos interesa aquí, una larga tira de varios episodios llamada "Vida y Gambetas de J.D.P.", ilustrada por Garaycochea y con guiones de "Illo Tempore".[20]

A lo largo de varias entregas (desde el número 9 hasta el final de la revista, entre diciembre de 1955 y junio de 1956), esta tira de dos páginas representó la más acabada y demonizada imagen del régimen caído. Contando la historia de las presidencias de Perón desde sus inicios en la revolución del 43, los textos lo trataban de tirano, filo-nazi, corrupto,

[20] La identidad del guionista se mantiene en el misterio. Garaycochea nos indicó que, según recordaba, la guionizaba Luis Alberto Murray, pero los vínculos de este periodista y escritor con el peronismo nos llevan a dudar bastante sobre esta afirmación.

inmoral, inoperante, violento y demagogo. Reconstruían episodios famosos, como el embarazoso fracaso del Plan Nuclear de Isla Huemul y la formación de la Unión de Estudiantes Secundarios.[21] Los dibujos mostraban a un Perón coronado por laureles, recurso iconográfico que condensa la idea de poder absolutista, su carácter cesáreo, su aparente desprecio por las leyes y las formulas del correcto funcionamiento republicano;[22] siempre sonriendo con sorna, con un aire de superioridad e infalibilidad, manipulando todos los hilos del poder como un niño caprichoso que sabía que nunca iba a ser atrapado. Rodeado de obsecuentes (que Garaycochea dibuja con una media literal colgándoles de la boca) modifica la Constitución, violenta actos opositores, cobra impuestos extraordinarios e incluye los libros de su esposa en la currícula oficial. Curiosamente, a pesar de que se la nombra de forma oblicua en varios de los textos, Eva Perón nunca aparece dibujada. Hacia el final de su segunda presidencia, un cuadrito muestra a Perón golpeando con un garrote, sostenido con sus propias manos, a un obrero en huelga. La imagen general es la de un tiranuelo mafioso que preside el reino de la mediocridad.[23] Como es de esperarse, al ser el protagonista de cada una de las tiras, la imagen de Perón es omnipresente. (**FIG 2, FIG 3**)

Si en este caso la estrategia será el recuento de las iniquidades cometidas durante los años del peronismo[24], Landrú optará por un punto de vista ligeramente distinto en sus "Grandes Encuestas", publicadas en la revista *Vea y Lea* a partir de fines de 1955. Allí dará rienda suelta a un primer experimento de humor político que luego dará sus frutos más fértiles en *Tía Vicenta*. La sección se componía de una pregunta inventada por Landrú y respuestas de diversos personajes, también inventados pero que, en muchos casos, llevaban en sus nombres veladas analogías con políticos del momento. A esta sección se agrega otra página de chistes misceláneos que prefigura la sección "Landrú se fue a la Guerra" de *Tía Vicenta*. La presencia de Perón es constante y a la vez distante. Landrú se solaza en muchas de las acusaciones

[21] La UES fue una agrupación creada por el último ministro de educación de Perón con el objetivo de promover actividades deportivas. Algunas de ellas se realizaban en la Quinta de Olivos, por lo cual fue una de las mayores fuentes de crítica e historias difamantes relacionadas con la preferencia de Perón por las jovencitas.

[22] Este recurso fue originalmente popularizado en su aplicación a Perón por Tristán, dibujante de *La Vanguardia*, a mitades de los años cuarenta. Terminó siendo sinónimo de la crítica republicana a Perón. Ver Gené, 2005b.

[23] Durante este período Garaycochea también realizaba las caricaturas de la revista *Qué*, en un estilo de líneas limpias, sin sombras ni fondos, pequeños retratos de la época. Empleaba esa técnica porque "*le habían dado un mal papel a la revista y entonces no se podían publicar fotos porque salían manchones, entonces había que hacer caricaturas lineales y si juntaba demasiado las líneas salían borrones, entonces tenía que adaptar el dibujo a la impresión mala que hacían, por el mal papel que le daban*" (Garaycochea, 2011). Curiosamente, la figura de Perón no apareció ni una sola vez en estas páginas, quizás por la natural precaución de una revista más proclive a temer, por su posición de vocera del Radicalismo Intransigente y el proyecto desarrollista, clausuras y limitaciones en la entrega de papel.

[24] Esta práctica de recontar la historia de la década peronista, mayormente en tonos condenatorios, como una larga lista de crímenes, pero también en algunos casos de forma más comprensiva, se volverá una obsesión periodística durante los 17 años de su proscripción. El periodismo argentino buscará allí una explicación para la situación política inestable que aquejará a la Argentina entre 1955 y 1976.

realizadas contra el mismo, especialmente las referidas a la corrupción y a la inmoralidad con alumnas secundarias enroladas en la U.E.S., pero a la vez hace referencia continua a los episodios de la actualidad del mandatario depuesto, su escape a Panamá y luego Venezuela y su condición de prófugo insigne. Asimismo, si bien Landrú no lo nombró jamás, si realizó una gran cantidad de dibujos de su persona. Incluso la elisión del nombre pareciera una estrategia para multiplicar las posibles formas de referirse a él, por alusiones, juegos de palabras, menciones a otros funcionarios de su gobierno y sinónimos. Como si el decreto 4161, en vez de limitar las opciones de Landrú, las hubiese expandido geométricamente.

Las primeras referencias a Perón y el peronismo aparecen a principios del año 1956 y se refieren al terrorismo relacionado con la resistencia peronista, una preocupación constante del dibujante a lo largo de los años. Así, en el primer número de 1956 se preguntaba *"¿Cuál es la mejor hora para incendiar un galpón de la aduana?"*. Uno de los personajes contestaba con una lista de recomendaciones para finalizar: *"Si sigue al pie de la letra estos sanos consejos, usted habrá cumplido consigo mismo y los ideales del Emperador Nerón, cuyo lema era 'Non vict otis punibis', que traducido al castellano quiere decir 'Mejor que prometer es incendiar'"* (*Vea y Lea* #227, 1956, 5). Al número siguiente preguntaba "*¿Puede un miembro de la junta consultiva quemar barrio norte?*". Uno de los personajes menciona que

> … el primer deportista argentino, cuyo nombre en estos momentos lamentamos no recordar casi logró quemar por primera vez el barrio norte de Buenos Aires. Pero condiciones atmosféricas adversas se lo impidieron; entonces, colorado como un tomate, hizo sus valijas y sus motonetas y se marchó hacia el Norte. (*Vea y Lea* #228, 1956, 5).

Frente a la ferocidad del mandatario prófugo, los viejos políticos que dormitaban en la Junta Consultiva no tenían nada que hacer. En ese mismo número se incluía una carta de "Nelly" en la cual se refería a su "papi" que se pasa todo el tiempo "*diciendo discursos y enseñando los dientes*" y "*no dejas dormir a tu pobre nena con los gritos que pegas*" (*Vea y Lea* #228, 1956, 24). Arriba, el dibujo de Landrú muestra a una niña minúscula sosteniendo una carta enorme dirigida a "Pocho Perón". La letra es temblorosa y tentativa, pero las palabras se distinguen claramente. **(FIG 4)** Finalmente, en el número 229, Landrú se preguntaba *"¿Cuál es el mejor sistema para mandar discos con instrucciones?*" ante lo cual un sujeto llamado Felix Vittorio Radegliovich[25] decía que para implantar una "*nueva conciencia injusticialista"*, hacía falta *"quemar todos los templos, universidades y bibliotecas*

[25] Una referencia a Felix Victor Radeglia, oscuro personaje de origen rumano quién fue el primer Secretario Privado de Perón, llevando supuestos discos, mensajes y dólares a agentes del peronismo en Paraguay y Chile y que en esos días había sido apresado.

del país (…) amparar a las chicas de 16 años (…) matar a un millón de argentinos" (*Vea y Lea* #229, 1956, 5). La condena al peronismo como régimen inculto y destructor era clara.

La imagen de Perón, mientras tanto, comenzaría a aparecer en estas páginas una vez que el Decreto 4161 hubiese sido efectivizado. Landrú lo dibuja siempre igual, la cara de perfil y el cuerpo de frente, brazos cortos, el gorrito pochito colocado sobre la cabeza, la sonrisa torcida en una coma invertida, dientecitos de tiburón puntiagudos, una remera lisa y un pantalón a rayas, la cara llena de marcas de acne en forma de pequeños puntitos negros y los ojos entrecerrados. En ocasiones, un montón de "perritos bandidos" se desparraman a sus pies. Así, aparece en una carta en la cual niega ser peronista (*Vea y Lea* #231, 1956, 18), dibujado al lado de una parodia de su libro *La Fuerza es el derecho de las bestias* (*Vea y Lea* #232, 1956, 18), entregando el texto de su renuncia (*Vea y Lea* #236, 1956, 18), en un avioncito que viaja a Managua (*Vea y Lea* #242, 1956, 18), con su perfil en una moneda (*Vea y Lea* #252, 1957, 18). (**FIG 5)**

Perón, paradójicamente, multiplica sus apariciones en el momento en que se supone que debería volverse invisible. La elisión de su nombre produce una multiplicidad de formas de referirse a él. En algunos casos estos eufemismos llegan a ser verdaderos circunloquios complicadísimos que solamente destacan de manera más luminosa aquello que falta. Su imagen, por su parte, aparece sin tapujos, comenzando a configurar un primer modelo del ex presidente durante estos años: un enano con una amplia sonrisa, vestido con bermudas, coloridas camisas hawaianas y su famosa gorra peronista. Su figura se representa con insinuantes redondeles, que completan las curvas que se inician con su sonrisa. Perón se muestra como un ser a la vez inofensivo y burlón, una persona cuya potencialidad política es solo un chiste; una amenaza menor. Esta configuración gráfica, que a la vez enmascara un patente interés por las maniobras del ex presidente en su exilio, será una constante durante todo su "período caribeño", en el cual pasaría por Panamá, Venezuela y la República Dominicana antes de asentarse en Madrid. La representación, que será empleada como atajo sintético por una gran variedad de dibujantes, señala una característica imperecedera de la caricatura política en la Argentina de estos años, su alto nivel de codificación y repetición.

Una vez que Landrú abandona *Vea y Lea* y funda *Tía Vicenta*, su estrategia no será muy diferente. Ya en el número 5, publicado en octubre de 1957, se ve a Rojas, petiso, negro, mal afeitado, con dientes de caballo, anteojos oscuros y uniforme de marino, huyendo de un avión dibujado al estilo Landrú: anticuado, similar a un aeroplano de la Primera Guerra Mundial, con una sola cabina descubierta pilotada por un hombrecito con anteojos para el viento y grandes bigotes. Detrás, dos generales comentan "*Yo que Rojas no usaría más anteojos*

oscuros. A todos los aviones los ve negros" (*Tía Vicenta* #5, 1957, 1). Un mes más tarde, sería Perón, otro enano, con una remera estampada con pajaritos, estrellas, flores y lunas, quién escapa de un avión similar, pilotado esta vez por un Aramburu cuya cabeza sobresale por encima de las alas. El esquema de color de la portada es el mismo, y Perón corre en dirección opuesta a la que corre Rojas, formando un díptico simétrico con la portada anterior (*Tía Vicenta* #16, 1957, 1). Estas imágenes develan algunas cosas. Primero, que apenas dos años después de su caída, ya corrían rumores e historias fantásticas de que Perón iba a retornar "en un avión negro". Luego, que los dibujantes (o al menos Landrú) consideraba esta posibilidad como algo un tanto risible pero no podían evitar plasmar la ansiedad de una parte de la sociedad. Como si nunca se hubiese ido, Perón dominaba la imaginación de los argentinos, que no podían evitar canalizar sus temores y esperanzas en una figura única que surca el imaginario social a lo largo de estos 17 años de exilio: el retorno. Asimismo, durante los números de *Tía Vicenta* publicados bajo la Libertadora, Perón también será dibujado por Faruk (de manera frecuente) y Sofo (Gerardo Sofovich) y sus fotos serán empleadas a menudo en chistes y fotonovelas, una práctica privilegiada por Landrú. (**FIG 6, FIG 7**)

Las imágenes de Perón observarán una constante: generalmente se lo representa desde un punto de vista jocoso. Como ha reconstruido Marcela Gené, su sonrisa, el elemento más representativo de su imagen, es continuamente utilizado como elemento de identificación "*una marca distintiva al punto de ingresar en la memoria colectiva como un signo por sí mismo evocador de una época*" (Gené, 2005b, 85). Siguiendo a E.G. Gombrich, una "máscara" que reemplaza a su cara y "*constituye a menudo el pilar sobre el que los actores de la escena pública (…) modelan su imagen*" (Gené, 2005b, 86).

Este atajo visual es revertido durante este período para utilizar aquello que era tan fácilmente reconocible como un detalle condenatorio. La sonrisa, más que detentar una cualidad que produzca familiaridad y complicidad con el lector, opera como un signo sardónico, maquiavélico, que desnuda al completo su decadencia espiritual. Es la sonrisa diabólica de alguien que dice una cosa y actúa de manera diferente y, mientras tanto, lo disfruta. Esta representación de Perón es, sin embargo, matizada entre los distintos artistas con una variabilidad dentro de la cual la representación de Faruk (Jorge Palacio), con su línea geométrica, es aquella que más se acerca a un "mono" o modelo ideal.

Aquellos dibujantes que observan un Perón inmoral con especial saña, destacan esta cualidad por el detalle iconográfico de las manchas en la cara. Perón en la pluma de Landrú o de Garaycochea se distingue por ellas, las cuales, acompañadas de detalles como los dientes puntiagudos de Landrú o la vestimenta comúnmente desaliñada (musculosas, pelo en pecho,

axilas al aire) de Garaycochea, parecen ser la expresión visible de la degradación moral de un sujeto reprochable, lejano a la civilidad.

¿Por qué se graficaba tanto a una personalidad cuya efigie y nombre se encontraban interdictos? ¿A qué se debía este curioso pasarse por alto una directiva del gobierno? La respuesta a esta pregunta es de carácter múltiple y compuesto. Nuestra hipótesis es que la caricatura política funcionaba plenamente como "*una acción hostil transmitida mediante la alteración del retrato solamente. (…) El hombre es interpretado a través de una imagen y solo esta imagen contiene críticas y agresividad*" (Gombrich y Kris, 1938, 12). Una descalificación no contaba como "propaganda" de ninguna manera concebible, y como la mayoría de las imágenes no tendían a mostrar a Perón como un jefe admirable, entonces se podía permitir su publicación. Como afirma Landrú, hablando ya de *Tía Vicenta*: "*Seguimos haciendo la revista sin condicionamientos. La ley 4161, por ejemplo, prohibía nombrar a Perón, pero nosotros interpretamos que el espíritu de la ley solo prohibía hacerlo con fines proselitistas, de modo que lo nombrábamos sin censurarnos*" (Russo y Landrú, 1993: 27). La libertad con la cual el régimen provisorio dejó publicar estas imágenes, contradiciendo su propia normativa, confirma en cierta manera que para ellos también observar a Perón bajo la pluma de la caricatura política y el humor gráfico era una experiencia placentera.

Por último, queremos marcar la particularidad, dentro de las representaciones de Perón, de un artista llamado Arnaldo Franchioni (Francho) en la revista *Avivato*. Los ejemplos con los que contamos provienen todos de 1958, luego del fin del gobierno de la Libertadora, pero creemos que son un contrapunto explícito a las imágenes de las cuales venimos hablando hasta aquí. Francho contaba con una trayectoria diferente a la de la mayoría de los dibujantes que trabajamos. Había iniciado su carrera en *Democracia* en 1947 y de allí trabajó en *Noticias Gráficas* y *El Descamisado*, todas pertenecientes a la cadena peronista. Esta actividad fue coherente con sus creencias, ya que Francho se declaró peronista desde los inicios del movimiento y durante toda su vida.

Su postura política e ideológica, como era de esperarse, le trajo numerosos problemas una vez caído Perón. Francho pasó a integrar la resistencia peronista, editando un periódico clandestino llamado *17 de Octubre*. A esto se sumaron su expulsión de la revista *Democracia* por "*la traición de un compañero (…)* [Que] *Lo hace opinar políticamente delante de un interventor del periódico*" (Dao, 2010a) y el cierre de *Avivato*, revista que alojaba gran parte de sus personajes y tiras, a finales de 1958. A finales de los años cincuentas la trayectoria y creencias políticas de Francho serían más conocidas, lo cual le cerraría las puertas de editoriales como Quinterno. Finalmente, decide emigrar en 1962 y se instala en los Estados

Unidos, donde realiza una prolífica carrera en medios como la revista *Mad* y el New York Times.[26]

Retornando a *Avivato*, entonces, Francho realizará una serie de viñetas bajo el nombre "¡Qué Grande Sos!". Los ejemplos con los que contamos son escasos, de hecho pareciera ser una viñeta que duró solo 3 meses, pero en todos se ve a Perón realizando diversas tareas: enviando discos desde Venezuela, sentado en la plaza mientras una persona le dice que es un día verdaderamente peronista, con un fanático del fútbol que le comenta que en la cancha cantan "Los Muchachos Peronistas", intentando abordar un avión negro inexistente. El Líder es representado con una cara apenas distorsionada de suaves trazos limpios, un cuerpo recto y elegante, pecho henchido, vestido de traje y corbata, a veces con un pañuelo al cuello, a veces con corbata o moño. Impoluto, nunca pronuncia palabra (cosa curiosa para aquel que hizo de la palabra un lugar privilegiado de su acción política). El chiste siempre viene dado por la reacción de su interlocutor. En más de una ocasión está teñido de nostalgia y del deseo del retorno, como cuando un hombre le remarca que está muy difícil conseguir trabajo. Si bien para esta altura los dibujos de Perón ya eran comunes, nadie lo representa de esta manera tan clara e idealizada. La corta existencia de la viñeta y lo que conocemos de la posterior trayectoria de Francho nos dan pistas de que, lejos de las aclaraciones de prescindencia anti-peronista de la mayoría de los dibujantes, lo verdaderamente perjudicial para una carrera en estos años era una abierta simpatía y militancia en las filas del movimiento derrocado. (**FIG 8, FIG 9**)

Finalmente, un apéndice: ¿Qué sucedía con la visión del obrero, del descamisado? En primer lugar, su presencia es escasa. Las pocas imágenes con las que contamos de este actor social, en general, los presentan en directa conexión con Perón, como masas disponibles a los designios del líder, visión especialmente presente en la "Vida y Gambetas de J.D.P." de Garaycochea e "Illo Tempore". Perón aparece hablando frente a un conjunto de personas, declamando de forma violenta. Sin embargo, la visión del descamisado aquí se confunde con la del chupamedias y con la del mafioso. En ocasiones quienes rodean a Perón son hombres de traje, muy distantes de la imagen clásica del descamisado, con medias en la boca. En ocasiones son verdaderos criminales con antifaces o armas. Cuando aparece el obrero, con su musculosa u overall, sin corbata, vestido con un simple pantalón negro, sostiene un cartel político y su apariencia es la de suciedad y decadencia, con agujeros en la ropa y sombra de barba en la cara. (**FIG 10**)

[26] Los datos biográficos de Francho proceden de una larga entrevista realizada por Miguel Dao que se encuentra en su blog en dos partes (2010).

Esta visión se toca con una imagen de Landrú que, por aislada, es más significativa: en la revista *Vea y Lea* #262 se ve a un "depuestista", con musculosa rasgada y manchada y el ceño fruncido diciendo "*A mí lo que más me gusta del gobierno vasco es la falta de azúcar*". La imagen, una mera estampita en una página más amplia, trasluce una profunda estética feísta, una visión del "aluvión zoológico" y el grasa que ya no es el "grasita" cariñoso, sino un bruto irredimible. (**FIG 11**)

Este, además, trasladará su preocupación por el terrorismo peronista a un nuevo grupo de personajes de humor escrito: La Familia Cateura. La Familia Cateura, como todos los personajes de Landrú, responde a la lógica de la repetición. Cada corto texto se inicia con Felipito, el hijo del señor Cateura, realizando alguna actividad inofensiva o cultural, como escuchar Wagner, estudiar álgebra o dejar sus zapatos para los Reyes Magos, hasta que de pronto aparece su padre, lo golpea y lo insulta de forma salvaje, lo acusa de no trabajar en pos de la reimplantación del régimen depuesto y lo encierra a estudiar latín porque de esa manera será un buen peronista y un excelente carnicero, como él. Una diatriba típica del señor Cateura se expresaba en estos términos:

> Si hubiese llegado el avión negro, sí que podrías festejarlo con mil picnics. Pero eres un mariquita que festejas la llegada de la primavera como si fueses una señorita. Festeja, demonio, el triunfo de los votos en blanco. Festeja, monstruo, el estallido de nuestras bombas. ¡Pero la primavera nunca! (*Tía Vicenta* #7, 1957, 19).

Estos textos, que oscilaban entre el absurdo y la furia, comunican algunas ideas acerca ya no del descamisado, sino del militante peronista. Por un lado, una brutalidad sin límites, que se desborda de la sociedad hacia el interior de su familia, y de la cual es víctima última su hijo. En segundo lugar, una baja opinión de los emprendimientos intelectuales y los placeres inocentes, que siempre deben tomar un lugar secundario frente a los actos de sabotaje, el retorno en el avión negro y, sobre todo, el estudio del latín. Este tercer elemento, que hunde la tira en el absurdo, también destaca una idea del peronismo como un movimiento que no comprende la cultura y quiere cubrirse de los elementos más arcaicos e inútiles de la misma. Curiosamente, las apariciones de La Familia Cateura en *Tía Vicenta* menguarían una vez que terminase el tiempo de la Revolución Libertadora.

Sin embargo, debemos remarcar que las imágenes de descamisados y obreros son escasas. Predominan en los dibujos de estos años, como interlocutores de los poderosos, los hombres vestidos de traje, los periodistas, los militares de uniforme. En parte, seguramente, por el carácter incompleto de nuestro relevamiento bibliográfico, ya que muchas revistas surgidas en

el calor de la Revolución Libertadora son inhallables, pero también por una preferencia a concentrarse en la figura de Perón como adalid de todos los males. El obrero desaliñado, sin embargo, oculta en su interior los inicios de una representación del trabajador que terminará dando lugar al arquetipo gráfico de obrero u operario con overall, bigotes, a veces alguna gorra, que será empleado de manera extensiva en los próximos años.

Pasando al otro polo de la dicotomía, también debemos discernir entre dos niveles de representación: por un lado aquel que se vale de los sujetos responsables del gobierno, Aramburu y Rojas; y por otro lado, de la creación gráfica y retórica del gorila.

Este último funcionará como elemento aglutinante de un cierto imaginario social. El gorila será una fiel representación de aquello conocido como "bestiario político", aquella herramienta del caricaturista destinada a despertar aquello "*básico y compulsivo (…) en nuestra lectura de fisonomías animales*" (Gombrich, 1968, 65), una traspolación de los lugares comunes de la naturaleza a una condición social o un político. Su particularidad será que no representará a un político puntual y solo tendrá como característica permanente su fealdad y ferocidad.

La popularización de la figura del gorila es atribuida a Délfor Dicasolo, el creador de *La Revista Dislocada*, programa radial iniciado en 1952 (luego pasará a la televisión), quién a mitades de 1955, un poco antes de la caída del régimen peronista, ingenió un sketch en el que un explorador pasado de copas respondía a cualquier ruido con "*deben ser los gorilas, deben ser*". Luego, el mote fue adoptado por un comando antiperonista ya que "*uno de los cuadros antiperonistas estaba escuchando La Revista Dislocada por Radio Splendid y sugirió el apodo como táctica identificatoria*" (Vitale, 2005). Luego del golpe, gorila se convertiría en un sustantivo que identificaba de forma general a los antiperonistas y sería adoptado por los partidarios del movimiento como una descalificación que era reproducida en sus cánticos y en las publicaciones de la resistencia. Si un imaginario social es un proceso mediante el cual "*una colectividad designa su identidad elaborando una representación de sí misma; marca la distribución de los papeles y las posiciones sociales, expresa e impone ciertas creencias comunes*" (Backzo, 1984, 28), es interesante observa el itinerario de esta invención del lenguaje popular, de esta verdadera construcción imaginaria gráfica y verbal. De un programa de humor radial, en donde respondía a cierta lógica picaresca, a la auto-identificación de un grupo político para culminar en una reversión de esa identificación en términos negativos. Un circuito atravesado por los medios y en el cual predomina la anécdota incomprobable con

respecto a los mecanismos de la difusión. De ese material están compuestas muchas de las imágenes perdurables que tratamos aquí.[27]

"Gorila" se volvería un fácil atajo para nombrar a un grupo de opositores nebulosos que podía englobar a empresarios, militares, políticos y "gente común", a quiénes también muchas veces les tocaba el mote, más simple, de "contreras".

La primera aparición del gorila como representación gráfica en nuestros archivos la encontramos en el número 11 de *Popurrí*, de febrero de 1956,[28] en el dibujo central realizado por Luis J. Medrano, bajo el título "¡Que corso a contramano!". Es una imagen repleta de detalles y barroquismo, en la cual no se ve ningún espacio en blanco, observamos una procesión de carnaval en la que circulan varias carrozas. Subidas a ellas hay diversos políticos, desde Perón en la retaguardia con su sombrero y sus chicas, saludando; hasta Frondizi en la vanguardia, alto e imponente. En el medio, Rojas maneja un barquito y a su lado camina una especie de caballo con cara larga que podría ser Aramburu. Caminando entre estos sujetos se ven algunos gorilas enojados, con gesto adusto, dibujados con un trazo oscuro y caras manchadas en tinta. A los costados de la calle, una masa indistinta de gente con antifaces tira papelitos y vitorea el pasaje de los políticos. Pareciera que Medrano está ilustrando la historia política de los pasados diez años, y la que vendrá en los próximos, como un sinsentido de papelitos y ruido. La presencia de los gorilas, repartidos de forma liberal por el dibujo, parecía hablar de cierta persistencia orgullosa de esa facción en la historia pasada y futura del país.[29] (*Popurri* #11, 1956, 21-22) (**FIG 12**)

De hecho, al igual que el obrero, la imagen del gorila no aparecerá con tanta frecuencia en estos años, hasta la publicación de los primeros números de *Tía Vicenta*. En la tapa del número 9, de 1957, vemos a Rojas acostado con una sonrisa, contando gorilas, cual ovejitas. Estos son casi humanos y parecen simpáticos y decididos. La conjunción Rojas-gorilas será la más frecuenta y la más obvia, dada la abierta y feroz antipatía del vicepresidente por el

[27] Son, además, notorias las declaraciones de Delfor Dicasolo al respecto de sus creencias políticas. Había conocido a Evita personalmente y tenía su número de teléfono, había sido "*la única voz no oficial que salió por la radio del Estado cuando se conmemoraron los 100 años de la muerte de San Martín, en 1950*." Sin embargo "*Aquella vez, Perón me premió por patriota, pero yo nunca fui peronista. Nunca me metí.*" (Vitale, 2005).

[28] Existe una imagen anterior de la cual tenemos conciencia. La muy reproducida tapa del número #98 de *Avivato*, del 10 de Octubre de 1955. Allí, un gorila de aspecto decididamente feroz sale de la jaula de circo donde lo lleva un cuidador, que muy distraído va cantando la canción inspirada en el sketch de Dicasolo, sin percatarse de que está a punto de ser devorado. Sin embargo, esta referencia no parecería tener una significación política evidente.

[29] La comparación de la política con un carnaval será una constante de estos años. De la misma manera que con la primavera y los períodos electorales, Landrú dedicará un número de *Tía Vicenta* cada año al carnaval, donde eran comunes los chistes de políticos disfrazados como los animales según los cuales eran caricaturizados, o de un oficio o creencia completamente opuesta a aquella en la cual se embanderaban. La equiparación de la política a una fiesta de identidades ocultas e inestables parece haber sido una metáfora muy seductora para los dibujantes en estos años.

régimen depuesto. (*Tía Vicenta* #9, 1957, 1) En el primer número de *Tía Vicenta* se publicó una parodia de *La Razón*. Allí, una falsa noticia llevaba el título "Evolución del Gorila", abajo dos ilustraciones y una foto mostraban la progresión: un mono, un hombre de las cavernas y Rojas sonriendo. (*Tía Vicenta* #1, 1957, 8-9) La asociación está dada por el color de su piel y su aparente fealdad, pero en la mayoría de los casos la incorporación de un gorila responde a un efecto de redundancia, reforzando un vínculo muy gastado en el imaginario del momento, machacando cierto absurdo ya recorrido y convertido en cliché. (**FIG 13**)

La conjunción Rojas-Gorila, sin embargo, nos brinda una vía de entrada para comenzar a hablar de las caricaturas de los dos principales conductores de la Revolución Libertadora. Como en el caso de Perón, las imágenes dedicadas al presidente y vicepresidente serán bastante más frecuentes. Y, en general, podemos observar una polarización entre las representaciones de Aramburu y de Rojas.

En general, Aramburu era representado con un aire de tranquilidad e impasividad, casi sin aplicarle deformaciones que lo afeen conscientemente. Mientras tanto, en Rojas se explotaban todas las características que podían volverlo grotesco y ridículo. Su estatura, el color de su piel, su nariz, la manera en que sus dientes sobresalían de forma caballuna cuando sonreía, inclusive su uniforme y sus anteojos oscuros. Landrú dibujará a Aramburu como un hombrecito cabezón con una frente prominente llena de arrugas, a menudo en su uniforme de general[30]. La sensación que transmite es una de perplejidad o consternación ante lo que sucede a su alrededor. Rojas tiene baja estatura, piernas deformes, dientes prominentes, lentes oscuros que le dan apariencia de insecto, a veces con restos de barba en su tez oscura. Faruk, por su parte, en su estilo cuadrado y repetitivo, hará de Rojas una especie de pequeño cuervo negro y de ojos saltones, mientras Aramburu era un cilindro con dos rayitas por ojos, que a menudo parecen cerrados. La excepción será Medrano en *Popurrí*, que en la portada del número 12 muestra al vicepresidente elegante y hasta buenmozo, con una sonrisa que inspira confianza y creencia en su hombría de bien (*Popurri* #12, 1956, 19).

Probablemente el corpus gráfico más interesante para analizar la visión de estos dos personajes (y de la totalidad de la Revolución Libertadora por extensión) son los dibujos que realizó Lino Palacio para el periódico *Azul y Blanco*. Este era un periódico publicado por un grupo nacionalista liderado por Marcelo Sánchez Sorondo, al cual Spinelli caracteriza como elitista y autoritario y marcado, en términos muy breves, por una influencia muy grande del

[30] Qué no era una mera copia fiel de un uniforme militar de aquel entonces, sino una re-creación fantástica y rocambolesca de un uniforme militar de principios del siglo XX. Grandes sombreros, charreteras llenas de adornos, un sable colgando del cinturón. Landrú, como en otros casos, creaba su propio lenguaje gráfico a partir de los elementos cotidianos filtrados a través de imágenes antiguas recogidas en revistas, enciclopedias y libros.

positivismo y el modelo fascista, críticos de la democracia liberal y por una "*fuerte valoración de la tradición hispánica*" de la cual rescataban "*la unidad proporcionada por la lengua y la religión católica y una noción jerárquica del orden social asentada en el principio de autoridad*" (Spinelli, 2005, 229). Su relación con el peronismo será complicada y si bien verán un atisbo de esperanza en sus primeros tiempos y, especialmente, en el golpe de 1943, luego lo impugnarán por su "corrupción moral", el culto a la personalidad de Perón y la mediocridad de su elenco gobernante. Además, criticaron, desde su posición tradicionalista, lo que percibieron como una modificación imperdonable del orden social al posicionar a las "clases subalternas" al mismo nivel de las clases medias de la producción y la inteligencia. Asimismo, el conflicto con la Iglesia Católica fue un elemento desencadenante de su oposición feroz hacia el final del régimen.

Sin embargo, una vez que este haya caído y luego de que la Revolución quedase en manos del sector más antiperonista, expulsando a los pocos cuadros nacionalistas que habían ocupado cargos durante el breve gobierno de Lonardi, estos grupos iniciaron una intensa impugnación de la misma que iba acompañada del reconocimiento del peronismo como una genuina expresión de grandes sectores sociales y una búsqueda de competir por sus votos con propuestas propias. Centrándonos puntualmente en *Azul y Blanco*, su primer número llevaba un editorial que proclamaba su ideología central y su deseo de seducir a las masas peronistas diciendo que "*Toda forma auténtica de mando hunde su raíz en el consentimiento y en la adhesión del pueblo*" y que "*Sin la confianza del pueblo no hay gobierno con autoridad, solo hay gobierno de fuerza*" por lo tanto el gobierno provisional estaba errando en su intento de erradicar artificialmente el peronismo ya que "*en lugar de quedarse demorados en la faena de denunciar ante propios y extraños los vicios del régimen caído, que fue en definitiva producido por nuestra realidad social, debieran los responsables de la hora buscar en esa misma realidad social las notas estimulantes de un planteo de comprensión*" (*Azul y Blanco* #1, 1956, 1). Con el paso del tiempo, el pedido más acuciante realizado desde la publicación fue el del llamado a elecciones, la regularización de las relaciones sindicales y la creencia arraigada de que quienes ostentaban el poder en la Revolución Libertadora en realidad no representaban a nadie.

Además, serían uno de los pocos medios que condenen enérgicamente los fusilamientos que siguieron al levantamiento peronista del General Valle en 1956, movimiento que cancela la opción revolucionaria dentro de la resistencia. Sobre ellos dirán

> Cuidado con reestablecer divisas que dividen al país en reprobos y elegidos. Cuidado con los arrebatos salvadores que cierran el debate y abren el juego de la violencia y la revancha. Cuidado con que el delito político muestre al sometimiento del pueblo su reverso de heroísmo (*Azul y Blanco* #2, 1956, 1)

A la vez que, en un recuadro destacado al lado de este editorial, indicaban que "*Sensible al hondo dramatismo de las horas pasadas por la patria, Azul y Blanco suprime de esta edición las caricaturas y toda referencia más o menos jocosa de hechos y personajes*" (*Azul y Blanco* #2, 1956, 1).[31]

Esa mención a las caricaturas nos permite introducirnos en la tarea de Lino Palacio en el interior del periódico. Su entrada en el mismo se mantiene en el misterio, ya que no es una tarea que haya tenido cuidado de mencionar en las numerosas entrevistas y reconstrucciones biográficas que hemos leído. En general, parece haber sido algo que prefirió mantener bajo el radar o convenientemente oculto. Sus dibujos aparecen en la revista en el número 1 y 3 con el apodo oficial con el cual realizaba caricaturas políticas, Flax. Luego desaparecen hasta el número #18 en el cual Palacio retorna con un estilo exagerado y un nuevo seudónimo: "Arpo". La operación de tomar un nuevo nombre (cuando ya Flax había sido adoptado como una forma de dividir su tarea en Billiken y sus personajes más conocidos de su labor como caricaturista político) indican un deseo de ocultamiento de su personalidad. Asimismo, su trazo se presenta de una forma casi cubista. Su estilo generalmente organizado alrededor de líneas curvas y cuerpos redondos acá adquiere contornos rígidos, líneas gruesas en duros ángulos que sin embargo no terminan de conformar formas regulares. Sus personajes parecen delineados con una regla y de un solo tirón, como una sola masa de dibujo, sin levantar el lápiz. A la vez, sus caras tienden aún más a la abstracción, con narices de extrañas formas y una gran cantidad de rayitas apresuradas que dan forma a los rasgos. Sin embargo, su estilo es reconocible como un Palacio conscientemente afeado y los versos que se reproducen al pie de cada dibujo recuerdan a su labor dibujando la Segunda Guerra Mundial.

A la vez, trazar su involucramiento con el periódico se vuelve difícil no solo por su consciente ocultamiento, sino también porque a medida que se publican los números del mismo su viñeta de portada es ocupada por imitadores de muy mala calidad. Hacia mitades de 1957 muchos de los dibujos comienzan a aparecer firmados por un tal "Albe", en un

[31] Esta supresión deliberada nos enfrenta a uno de los problemas insolubles de la caricatura política en estos 20 años de violencia política creciente en Argentina: su incapacidad para representar esta espiral que culminaría con el golpe de estado de 1976. En general, los momentos más álgidos y crudos del desarrollo político no son dibujados, en parte por convicciones relacionadas con el buen gusto, en parte por una representación esquematizada que asienta su impacto en la deformación personal. Retomaremos algunas de estas consideraciones en las conclusiones.

consciente intento de imitación del "Arpo" que había desarrollado Palacio. Cuentan con menos detalles, con una disposición anatómica de los monos mucho más deficiente y un manejo del espacio menos virtuoso, lo que hace que los monos se superpongan o aparezcan en posiciones antinaturales. Además, se destaca por su utilización de figuras gráficas y sociales que Palacio no empleó jamás. El ejemplo más obvio de esto son dos caricaturas, del número #49 y #56, en donde aparece Juan Pueblo, en el primer caso siendo aplastado por Aramburu como vaca, en el segundo de los casos votando en contra de la Libertadora en la elección de Constituyentes de 1957. A la vez, el imitador se confundía con caricaturas desarrolladas por Palacio, especialmente su construcción de Aramburu como vaca con la cara en blanco y de Rojas como un pingüino. A lo largo de todo 1957 y principios de 1958, los dibujos de Palacio se intercalarán con este otro artista desconocido. Los editores jamás lo presentaron ni hicieron ninguna mención a este hecho. En la última etapa, las pertenecientes a Palacio son reconocibles, además de por su estilo, por el hecho de que incluso la firma "Arpo" desaparece.[32]

Ahora bien, *Azul y Blanco* era un periódico que, ya en agosto de 1956, podía enorgullecerse de una circulación de 100000 ejemplares y quejarse de forma acorde de la falta de una asignación de papel para cubrir esta demanda (*Azul y Blanco* #11, 1956, 1). Por lo tanto, podemos inferir que el ingreso por su venta era suficiente para estar en condiciones de pagarle a Palacio por su participación. Sin embargo, el motivo laboral y económico no debía ser la única razón del involucramiento del artista. Después de todo, era una de esas "revistas con tendencia" en las que Palacio parecía no querer participar jamás. Por lo cual inferimos que había una cierta confluencia de creencias y tendencias políticas que llevaba a Palacio a prestar su pluma. A la vez, el hecho de desdibujar su participación detrás de un nuevo seudónimo y de su mezcla con artistas de menor calidad, da la pauta de que tampoco era una tarea por la cual sentía un profundo orgullo cívico. Una vez más nos encontramos con la condición política particular de los dibujantes que tratamos, lanzados a la arena pública del discurso, a menudo con creencias arraigadas, pero intentando presentarse como trabajadores imparciales.

El grupo de cuarenta viñetas que dibuja Palacio al frente de *Azul y Blanco* durante este corto año y medio comienzan atacando a políticos y procedimientos que rodeaban a la Libertadora y eran considerados arcaicos, para avanzar rápidamente hacia una representación

[32] Una posible explicación apunta a la incapacidad de Palacio de estar en todos los números y el recurso del editor a un dibujante desconocido. La segunda y más sugerente explicación podría indicar imágenes producidas desde el interior del estudio de Palacio por ayudantes menores. Sin embargo, no contamos con evidencia para respaldar ninguna de las dos.

privilegiada de Aramburu y Rojas, que además se animalizan y caricaturizan hasta niveles extremos y son mostrados con una furia inusitada. Al principio sus víctimas eran la Junta Consultiva, a quienes les colgaban un calendario de 1910 (*Azul y Blanco* #3, 1956, 1), o los socialistas, a quienes muestra sostenidos por bayonetas militares (*Azul y Blanco* #23, 1956, 1). En una viñeta que ridiculiza a Alfredo Palacios, este hace cabriolas frente a unos sonrientes Rojas y Aramburu, vestidos con sus uniformes militares, Rojas con una notoria mandíbula, Aramburu con cara de bobo, mientras que el viejo dirigente socialista lleva un sombrero de payaso. El texto de abajo lee *"- El mismo se hace el artículo, si se habla de democracia – Siempre nos deja en ridículo, pero tiene mucha gracia*" (*Azul y Blanco* #20, 1956, 1). (**FIG 14, FIG 15**)

La próxima vez que aparezca la dupla gobernante, Rojas ya tendrá nariz en forma de pico de pájaro, la cual en conjunción con sus anteojos oscuros y su cuerpo delgado le dan la apariencia de un plumífero con el cuerpo sibilante de un reptil. Aramburu, por su parte, ha perdido su cara y solo conserva una línea por entrecejo y otra por boca, y una abundante papada (*Azul y Blanco* #24, 1956, 1). A partir de allí, Palacio adopta al Aramburu sin cara como su caracterización favorita del presidente. Como si decidiese que Aramburu es una persona intrascendente, que no representa a nadie ni tiene nada para decir, Palacio convierte esa impresión en una caricatura que se fortalece por eliminar aquello que siempre fue más caro a la misma: la expresión exagerada. Aramburu no dice nada, es un don nadie. En el número 28 lo explicita en los versos que acompañan esta fachada vacía: "*Su rostro, nada elocuente / nunca muestra una emoción / ¿Se ha olvidado el presidente / qué hay libertad de expresión*" (*Azul y Blanco* #28, 1956, 1). (**FIG 16**)

Esta construcción se articula con su uniforme militar por una decena de números más antes de mutar al cuerpo de vaca por el cual Aramburu será identificado en la caricatura política argentina de ahí en más. La cara triangular sin expresión incorpora un par de cuernos, que nacen de los lados de la mancha de negro que caracteriza su pelo, y el cuerpo de una vaca flaca, con grandes ubres, ancas puntiagudas y un grupo de líneas por costillas. El primer dibujo de este tipo parece una estampita zoológica de Billiken, con las líneas "*Aunque invoca prescindencia / ha adoptado posiciones / y dice el hombre de "cencia" / "Vaca que cambia querencia / Se atrasa en las elecciones*" (*Azul y Blanco* #36, 1957, 1). (**FIG 17**)

Rojas también fue sujeto a una mutación semejante. A partir del número #29, de enero de 1957, y con motivo de un discurso navideño pronunciado por Rojas desde la Antártida, Palacios lo dibuja como un pingüino de ojos pequeños y anteojos oscuros mientras el verso inferior critica que el vicepresidente haya elegido ese lugar y dice que el discurso llegó "*frío,*

frío, frío" (*Azul y Blanco* #29, 1957, 1). Con el paso del tiempo Rojas asemejará a veces a un cuervo o urraca, con el pico largo, ojeras alrededor de sus ojos y patas picudas.[33] (**FIG 18**)

Luego de que Palacio configure estos bestiarios políticos, los gobernantes comenzaron a aparecer de manera continua como una dupla entre cómica y competitiva, a la manera de viejos dibujos animados y tiras infantiles. En más de una ocasión los dibuja caminando lado a lado, charlando y filosofando sobre la conducción del país. El corpachón y la tranquilidad de la vaca-Aramburu contrastan con la delgadez y cierto nerviosismo y rigidez de la postura del pingüino-Rojas. En una de esas imágenes, aparecen de frente al lector, con el título "Vacamburu y Pingojas", y reflexionan "*Somos dos personajes de historieta / pero nunca seremos populares*" (*Azul y Blanco* #72, 1957, 1). En una ocasión, los grafica mezclados en una quimera con cabeza de pingüino y cuerpo de vaca. Sin embargo esta construcción ve nítidamente separados la cabeza del cuerpo, como indicando que, a pesar de encontrarse en la tarea de gobierno juntos, eran dos personajes con ideas a menudo opuestas, lo cual es reforzado por los versos que acompañan al dibujo, que mencionan que "*es a veces VACUINO / y otras veces PINGUACA*" (*Azul y Blanco* #40, 1957, 1). (**FIG 19**)

Esta visión de ambos gobernantes en tren de competencia y lucha se refuerza durante 1957. En una imagen de agosto, Rojas tironea de la ubre de la vaca-Aramburu, ésta grita, mientras el texto habla del "*juego patológico de la mano y la ubre*" (*Azul y Blanco* #62, 1957, 1). Si bien esta tensión era más explotada en los dibujos correspondientes al anónimo "Albe", quién en una ocasión dibuja a Aramburu colgando como una res de un gancho de carnicero mientras Rojas afila su cuchillo, se relame y se prepara a devorarlo (*Azul y Blanco* #63, 1957, 1).

A medida que se afiance la carrera hacia las elecciones de febrero de 1958, los dardos de Palacio recayeron sobre lo que era percibido como el favoritismo del presidente por Ricardo Balbín[34], con una serie de viñetas de inusitada furia en la cual Balbín es llevado a upa por Aramburu (*Azul y Blanco* #77, 1957, 1); bebe leche de su ubre (*Azul y Blanco* #84, 1958, 1); y

[33] Muchas veces recuerda a los protagonistas del dibujo animado de Terrytoons *Heckle And Jeckle*, o como se conocieron en Argentina y gran parte de Latinoamérica, *Las Urracas Parlanchinas*. Dos personajes idénticos en apariencia que se dedicaban a molestar, criticar e injuriar a cualquiera que se pusiera en su camino, cuyo primer corto es de 1946. Cabe preguntarse que asociación fisiognómica despertaba este animal. Parecería ser una combinación de inteligencia ladina y ánimo destructivo acompañada de gran energía.

[34] Balbín fue un mítico caudillo bonaerense de la Unión Cívica Radical. Durante el período que tratamos fue candidato a presidente en diversas ocasiones, jamás llegando al cargo. En este momento, se postulaba por la Unión Cívica Radical del Pueblo, una de las escisiones producidas luego de la lucha intestina en el partido contra las aspiraciones de Arturo Frondizi, candidato por la Unión Cívica Radical Intransigente. La candidatura de Balbín eran considerada por gran parte de la prensa opositora que apoyaba a Frondizi como una maniobra continuista de parte de la dirección de la Revolución Libertadora, ya que este había expresado su admiración por la obra de la misma y el deseo de proteger su herencia.

finalmente recibe en su cabeza las deposiciones de una "vaca voladora" (*Azul y Blanco* #85, 1958, 1). Tanto Balbín como el presidente estaban entrometidos en una relación de conveniencia y parasitismo que finalmente solo podía traerles infortunio y en la cual se perjudicaban mutuamente. (**FIG 20**)

Las últimas imágenes de Rojas y Aramburu previas a la asunción de Frondizi los muestran derrotados, fulminados físicamente: Aramburu patas para arriba haciendo "*la V de Valvín*" (*Azul y Blanco* #90, 1958, 1), Rojas encerrado en un cubo de hielo del cual sobresale solo su nariz picuda (*Azul y Blanco* #91, 1958, 1). La última imagen realizada por Palacio antes de la asunción de Frondizi muestra, por primera vez, algo del "apoyo social" a la Revolución Libertadora. Un grupo de "señoras gordas" lloran la despedida de Aramburu y Rojas. Todas tienen cuerpos esféricos, pechos prominentes, narices estrafalarias y cachetes en forma de colgajo, los ojitos cerrados y un torrente de gotitas en la cara. Todas visten vestidos amplios y anticuados.[35] Para Palacio, pareciera que eran dos personajes innecesarios, torpes y destructivos que finalmente habían encontrado el final que se merecían, que no dejarían ningún tipo de impronta en la historia argentina y que solo iban a ser extrañados por un grupo de personas ínfimo, ignorante y que por otro lado respondía a una figura satírica producida por los propios dibujantes. (*Azul y Blanco* #97, 1958, 1) (**FIG 21**)

Palacio, como veremos en el próximo capítulo, era un participante de importancia en el panorama de la caricatura política, y estas configuraciones gráficas serán ampliamente utilizadas. Su equiparación de Aramburu con una vaca será fuertemente recuperada, ya que es adepta a reflejar su aparente impasibilidad, su naturaleza de "vasco" que solía ir asociada a la simpleza y ruralidad. Y también al atraso y arcaísmo, una visión que encontraba en la Revolución Libertadora, además de todas las impugnaciones políticas realizadas al peronismo, el abandono de su programa modernizante e industrializador por el retorno a privilegiar los beneficios del sector agrario. Este juicio parecía muy cercano a aquel del pujante desarrollismo encarnado por Frondizi que pronto accedería al gobierno. Por la parte de Rojas, su síntesis como un pingüino será menos empleada pero se agregará a un cúmulo de visiones descalificadoras del vicepresidente, que ya mencionamos previamente. De hecho, el apodo por el cual Rojas será más conocido es el de "hormiga negra", una visión animalizante

[35] La "señora gorda" es una figura satírica-social muy representativa del período. Parece ser la antecesora de la "Doña Rosa" que creará Bernardo Neustadt durante la dictadura militar del 76. Anticuada, conservadora, ignorante y despreocupada de la política, de clase media o alta, su aspiración máxima es vivir en un Estado donde todo sea amable y bien educado, sin importar los horrores que sucedan debajo. Figura popularizada por Landrú, que encontró el germen de la idea en una serie de chistes sobre mujeres que realizaba en *Vea y Lea* y que llevaba el título de "Oh, la femme!".

que, sin embargo, no aparece en las imágenes. Como nos dijo Garaycochea sobre el poder sintetizador de Palacio:

> Cuando Aramburu deja la presidencia citó a todos los dibujantes y ahí les preguntó quién lo había hecho como una vaca, a Aramburu. Y Lino Palacio le contestó que él había sido. Entonces Aramburu le dijo "Muy bien, porque ha elegido a un animal que es noble y que sirve para engrandecer el país". Otro se hubiera ofendido, ¿no? Pero bueno, cuando Rojas terminó siendo el pingüino comenzamos todos a dibujar pingüinos como Rojas, ya estaba definido como el pingüino (Garaycochea, 2011).

Esta cita nos permite completar la actitud de parte de los gobernantes del momento con respecto a los dibujantes. Frente a la impresión dominante en ambos grupos del peronismo como un tiempo que había cancelado toda aproximación satírica a los políticos, los líderes de la Libertadora se mostraron como personajes incluso más razonables que sus pares dentro de la corporación militar con respecto a la burla dirigida a sus personas. Esta anécdota de Landrú lo ilustra:

> Ahí hice un teorema militar que decía que el cuadrado de un general era igual a la suma de los cuadrados de dos coroneles. Entonces Aramburu me invitó a comer a Olivos. Ya habían sido los levantamientos de Valle, no sabía qué iba a pasar. Me dijo que a él no le importaba pero que un grupo de coroneles le había hecho un planteo. Y que me iban a hacer ese mismo planteo pero que no les llevara el apunte. (Moreno, 2007).

Por supuesto, esta liberalidad en su manera de observar las imágenes se limitaba a tomar en cuenta su polo negativo. Estaban dispuestos a soportar algunas sátiras si eso significaba que Perón y todo su gobierno estaba en la picota para un tratamiento similar. De ese modo, mantenían alta las banderas de libertad, constitucionalismo, retorno a la democracia republicana y "correcta" que el peronismo había dejado atrás. Esto explica la aparente vía libre que tenían los dibujantes para sortear el decreto 4161. Por supuesto, una utilización en términos positivos de la imagen de Perón era inconcebible, y lo seguirá siendo durante varios años más, como la serie "¡Qué Grande Sos!" y el itinerario de Francho lo demuestran.[36]

[36] El interés por las imágenes satíricas y los dibujantes de los responsables de la Libertadora se comprueba también al observar los informes sobre lo publicado por la prensa diaria que eran elaborados por la Secretaría de Prensa y Difusión en 1956 y 1957. En ellos se presenta un resumen somero de los titulares y los principales temas de la jornada acompañado, en el caso de que lo hubiese, por una descripción de las caricaturas y dibujos humorísticos publicados en la primera plana de los diarios. Así, por ejemplo, el 25-01-1957 se podía leer "'*Desarruguese, señor!' Caricatura: el Dr. Frondizi saltando y frotándose las manos frente a un pozo que echa petróleo*" (Secretaría de Prensa de Presidencia, *Síntesis de la Prensa Vespertina*. AGN, Departamento de Archivo Intermedio, Unidad de Conservación 37, 1957). La práctica fue discontinuada con la llegada de Frondizi al gobierno.

En esta tensión peronismo-antiperonismo pese a que se asumía la existencia de dos grandes bandos con raíces sociales más profundas, la manera de mostrarlos en general recayó sobre sus dirigentes más que sobre las fuerzas sociales que los sostenían. Como hemos visto, las imágenes de los peronistas-descamisados y de los gorilas-antiperonistas no son abrumadoras. Existen, claro está. Pero el descamisado ya no era ese "*héroe positivo y romántico que, amparado en la bandera argentina signaba el fin del pasado oligárquico y anunciaba el advenimiento de un nuevo orden*" (Gené 2005a, 65). Era sucio, feo, malo, terrorista y manipulable. Esto era una extensión muy clara de la situación de desprotección en la cual se encontraba el movimiento luego de la caída de su líder. La falta de medios de comunicación válidos, la interdicción de su nombre y de sus símbolos, producía una anomia gráfica similar a la experimentada por las células aisladas de la resistencia peronista durante estos años.

Mientras tanto la imagen del "gorila" toma cierta vigencia, en concordancia con su reciente creación y popularización, pero sin embargo no adquiere toda la virulencia de la que será capaz una vez que sea adoptada por medios y autores filo-peronistas, a medida que los acontecimientos vayan levantando lentamente la demonización impuesta al movimiento interdicto.

El ataque moral se concentraba sobre todo en la figura de Perón, acusado de bajos tratos con las señoritas de la UES, de autoritarismo, de acumulación de poder, de cinismo. Incluso su famosa sonrisa era vista como la confirmación, más que de una cercanía amistosa, campechana y comprensiva del gobernante depuesto, de su falta de ética. Mientras tanto, los gobernantes a cargo de la Revolución Libertadora, tuvieron un trato más diferenciado. Unos pocos, como Medrano, los verán de forma caballerosa y con respeto, otros les encontrarán tanta falta como a cualquier gobernante. Como hemos visto arriba, la crítica más fuerte será la de Lino Palacio enrolado en las páginas de *Azul y Blanco*, pero no faltaban los ejemplos. Sin embargo, observaremos que si de Aramburu se solía notar su impasividad y falta de acción, en Rojas se percibirá algo más oscuro, peligroso y digno de una verdadera gráfica grotesca.

Al concentrarse en aquello que era más visible y personalizable, los caricaturistas simplificaban, como es la naturaleza de su oficio, una red muy espesa de partidos, posturas y espacios de poder que, tanto del lado de la Revolución Libertadora como del peronismo derrotado, se encontraban muy astillados y fragmentados.

2.3 Lino Palacio, decano de los humoristas gráficos.

Lino Palacio nació en 1903 en San Telmo, Buenos Aires. Su padre era arquitecto y, como todo biografía retrospectiva, abundan las historias sobre su precocidad y avidez, que lo llevo incluso a "*dibujar en las paredes de su casa paterna con carbonilla hasta los 8 años*" según su biografía en el sitio web del Museo del Dibujo.

Su padre, mediante contactos amistosos con el editor de *La Razón*, logra que le publiquen su primer dibujo cuando tenía 16 años (1919). Estudia y se recibe de arquitecto, pero no construye mucho. Es una carrera común entre nuestros protagonistas, quizá porque aunaba un oficio respetable con el aprendizaje de la práctica, a menudo artística, del dibujo. Enseña dibujo y artes plásticas en el Nacional Buenos Aires. En 1925, "*salió una resolución por la cual no se podía enseñar sin título. Yo tenía que dejar todas mis cátedras y me resistía. Un día se me ocurrió dar libre todas las materias de Bellas Artes. Me preparé y en una semana rendí libre las 21 materias y obtuve mi título*" (Borroni, 1975). Otra historia fundacional que destaca su extraordinaria creatividad. Entre 1925 y 1930 publica la revista *El Cuco* junto con el músico Adolfo Rosquellas. De publicación irregular y de acuerdo a los fondos con los que disponían, la revista podría pasar por un antiguo fanzine.

En 1930 crea su primer personaje fijo y duradero: Ramona. Ésta es publicada en el diario *La Opinión*, "*un diario armado por el gobierno de Uriburu con objetivos de prensa y propaganda oficialista. No duró mucho, pero sirvió al menos para que la primera Ramona empezara, todos los días, a enrarecer desde sus páginas las buenas conciencias patronales*" (Pauls, 1995, 51). Ramona era una empleada gallega con la particularidad de entender absolutamente todo de forma literal. La inclusión de un personaje nacional en un diario, en este año tan temprano para la industria de la historieta argentina, tomando en cuenta que eran medios reacios a cualquier otra cosa que no fuese la republicación de tiras extranjeras, habla de su condición de pionero del humor gráfico. El hecho de que el diario haya sido fundado para apoyar el gobierno de Uriburu destaca las simpatías nacionalistas que lo acompañaron durante gran parte de su carrera, sobre las que jamás llamó la atención.[37]

En 1931 comienza a dibujar el suplemento infantil del diario *La Prensa*, trabajo que es el preludio de la primera labor que lo haría famoso: en 1936 dibuja su primera tapa de *Billiken*, mítica revista infantil de Constancio C. Vigil. Allí se mantiene durante más de tres décadas:

[37] En esta línea de simpatías, ya hemos mencionado la labor del mismo en el semanario *Azul y Blanco* durante la Revolución Libertadora. Volveremos a encontrarlo en esta publicación cuando sea relanzada en 1966, luego del golpe de estado de Juan Carlos Onganía, con una línea editorial de apoyo decidido a la Revolución Argentina, en un principio, y decepción luego.

> Un día nos encontramos con Carlitos Vigil en un club de bridge y me preguntó si me animaba a hacer las tapas de Billiken. Le dije que sí y le mandé unas cuantas, le gustaron, y ahí empezó la serie. (…) Recibía centenares de cartas, de maestros y alumnos de todo el país. Me pedían originales para colgar en el aula. Por eso hoy no tengo ningún original: todos los fui regalando a las escuelas. ("Las Tapas de Lino Palacio en Billiken", 2000).

Estas son un prodigio de la composición, el color y la imagen atrapante y merecen su propia investigación. Debajo de un logo que se mantiene inmutable a lo largo de más de veinte años, se desarrollan escenas de una niñez idílica y perdida. Chicos que juegan a la pelota y pasan la mayor parte del tiempo al aire libre interactúan con adultos vestidos de oficios prototípicos. Los niños están dibujados con detalle y una variedad facial interminable, mientras que los adultos se asemejan a los personajes estereotipados y redondos de sus tiras diarias.

En algún momento de la segunda mitad de los años treinta se hace cargo de la caricatura política de *El Diario*, tratando la actualidad nacional. Este trabajo se mantiene hasta 1941, cuando el periódico cierra y consiste en su primera incursión en el terreno de la caricatura política, una labor que lo ocuparía de forma ininterrumpida hasta su muerte.

Mientras tanto, en abril de 1938 aparece por primera vez, en el diario *La Prensa*, Don Fulgencio, el hombre que no tuvo infancia, "*La hice porque me lo pidieron de La Prensa. Ellos nunca habían publicado una historieta y querían una que fuera muy especial.*" (Borroni, 1975), frase que pinta de forma completa la concepción que tenía de su oficio, entre un creador y un productor mecánico, "*entre la pretensión de que la historieta tuviera la tutela del arte y* (…) *la defensa de los valores de la cultura de masas*" (Vázquez, 2010, 108). Este demostraría ser uno de sus personajes más perdurables, dando lugar a toda una familia de secundarios, entre los cuales se contará la estirpe más extravagante: los monovocálicos, sujetos que solo pronuncian una vocal. La popularidad de Don Fulgencio está ilustrada en la controversia en la que participó en 1940:

> Por esa época yo tenía una agencia de publicidad, y un cliente, dueño de una cadena de tiendas, me sugirió que para un nuevo café que importaría de Europa le pusiéramos el nombre de Don Fulgencio. (…) El día que Ezequiel Paz [director de La Prensa] llegó de Francia, leyó la propaganda del café en un recuadro bastante grande que rezaba: "Don Fulgencio llegó de Europa". Imagínese, se enfureció y ordenó que sacaran la tira del diario. ("La última travesura de Don Fulgencio", 1979).

Por ello pasaría a *La Razón*, donde se publicó hasta septiembre de 1979. Este salto de un diario a otro, conservando el personaje, en pos de un mayor ingreso e independencia, solo contaba con el precedente de Dante Quinterno con Patoruzú, de *La Razón* a *El Mundo*, en

1935. En cierto modo, Palacio se forjará sobre el modelo Quinterno, aunque su éxito como editor será mucho menor.

En ese mismo diario, en 1939, inició su labor (bajo el seudónimo Flax, que conservaría toda su carrera) como "dibujante de la guerra". Esta tarea se extendió hasta 1945 y pasó a la historia por su combinación de comentario político detallado (el ritmo diario imponía una atención al detalle que hace que muchos nombres presentes en las tiras hoy nos suenen ajenos) con rimas un tanto forzadas y un estilo de dibujo en suma caricaturesco, donde los grandes protagonistas son definidos por un puñado de líneas nerviosas que se curvan, por un rasgo fisionómico principal y por un ítem de vestimenta: el pecho curvo y henchido de Mussolini (y su vestimenta marcial), los bigotes y el sombrero de Stalin, el bigote y la chaqueta prendida de Hitler. Flax se alinea en esta labor en las filas del antifascismo y es interesante observar como un caricaturista que hizo del ataque gráfico a las dictaduras europeas un motivo de su notoriedad, luego puso su pluma al servicio de una campaña de acción psicológica que derivó en un golpe de Estado en su propio país.[38] A pesar de ello, él afirmaba: "*Como soy esencialmente un pacifista no tomé partido por ninguna de las partes. Esto me permitió hacer dibujos contra la guerra manteniéndome a la distancia necesaria para todo humorista político*" (Vázquez, 2009).

Paralelo a este desempeño que le traería fama frente a un nuevo sector del público, Palacio colaboraría en la revista *Cascabel* desde su fundación, con un dibujo sobre la guerra, diferente de aquellos publicados en *La Razón*. Además, desde mitades de los cuarentas hasta finales de los cincuentas, organiza un taller donde numerosos ayudantes terminaban y perfeccionaban su enorme producción de dibujos. Allí se formarían gran cantidad de artistas. Sin embargo, "*Lino Palacio se reserva para si, excluyendo toda colaboración, sus trabajos que firma con el seudónimo de Flax, en el diario La Razón y las tapas que efectúa para la revista Billiken*" ("Una gran organización al servicio de la historieta", *Dibujantes* #4, 1954, 7). Lo cual denota la importancia primordial que le concedía a dos tareas antagónicas y complementarias: su labor como caricaturista político y su labor como dibujante infantil. El mismo parecía admitir esta relación en una entrevista de 1975, ante la pregunta del porqué de su seudónimo, respondía: "*Quería hacer algo distinto en ese campo, entonces no sólo creé un estilo, sino que también inventé al dibujante"* y, más adelante, "*No podía firmar igual un tema para niños que las sátiras agresivas sobre la guerra mundial*" (Borroni, 1975).

[38] Nos centraremos en ello en el capítulo dedicado a Arturo Illia.

Aquí observamos la habitual tarea de desdoblamiento personal que muchos dibujantes emprenden a la hora de encarar temas políticos. Esta operación es justificada con motivos que van desde el miedo a las represalias a, como en este caso, la adquisición consciente de un estilo diferente. Además, desliza una primera concepción de su tarea como caricaturista político: que estaba llena de agresividad.

El 17 de octubre de 1945 saldría a la calle su único emprendimiento editorial propio, a la manera de sus contemporáneos Divito y Dante Quinterno: se llamó *Don Fulgencio,* como su personaje más famoso, y se subtitulaba "*la revista para todos los de la casa*". Solo se publicaron 36 números antes de cerrar en junio de 1946. Esta revista sirvió como espacio de prueba para muchos jóvenes dibujantes como Landrú y Faruk. El mismo Landrú comentó "*Lino Palacio era el número uno. Yo lo respetaba mucho como dibujante clásico, aunque mis preferencias se inclinaban por Oski o Cota, que representaban un estilo de humor decididamente moderno*" (Landrú y Russo, 1993, 15). En esta cita se cruzan la admiración por un maestro y la visión generacional de un humor diferente. Luego del cierre de *Don Fulgencio,* Lino Palacio jamás volvió a dirigir una revista.

Luego del fin de la Segunda Guerra Mundial y de su aventura editorial, Palacio crea un nuevo personaje, Avivato (aparece por primera vez el 23 de septiembre de 1946 en *La Nación*). Hemos narrado la anécdota con Perón por la cuál justifica su alejamiento de la sátira política durante esta década. Ante la pregunta sobre la ideología política de Flax, Palacio contestó "*Ninguna. Flax brinda una visión desde la vereda de enfrente. Yo estoy parado siempre en la vereda de enfrente.*" Y ante la pregunta sobre si Lino Palacio tiene alguna ideología o milita en algún partido, contestaba "*No, aunque la política me gusta mucho*" (Borroni, 1975). Curiosamente, Arnoldo Franchioni destacó que "*Lino Palacio se decía peronista y tenía una foto de Perón en su despacho*" (Dao, 2010a). Cuanto de oportunismo, sentido de supervivencia o sentimiento genuino se encontraba en ese gesto es seguro que nunca lo sabremos, pero podemos aventurar que probablemente haya comulgado con cierta retórica nacionalista del peronismo, con su programa modernizador, pero haya impugnado severamente, de igual modo que la mayoría de los creadores culturales, las prácticas "demagógicas" y el "totalitarismo" del régimen.

En 1953 su hijo Jorge Palacio inició, junto con el periodista Luis Alberto Reilly, la revista *Avivato* con su aprobación y la cesión de su personaje. Aquí vuelve a realizar chistes políticos, aunque internacionales. Esto ilustra otra faceta de su labor como dibujante, la relación entre sus personajes y su estudio de dibujo. Palacio parecía considerar esta labor la menos importante de su oficio. En general dejaba la mayor parte de las etapas de su elaboración en

manos de sus ayudantes. Dobal aclara: "*Yo le plantaba las historietas. Don Fulgencio se la plantaba a lápiz. Había quién hacía los argumentos. Claro, Lino no podía hacer tanto. Yo le plantaba Fulgencio, Avivato y Tarrino, tenía tres historietas diarias. Y otros la pasaban a tinta*." (Ríos, 2002). Asimismo, en 1958 cedería Ramona, Tarrino y Doña Tremebunda a su hija, Cecilia Palacio. El esquema repetitivo y el ritmo diario de los personajes debe haber sido agotador para Palacio, quién se limitaba a colocar la idea básica en su lugar y dejar que la máquina funcione sola.[39]

El carácter industrial y fordista de la producción del estudio Palacio se relacionaba también con su funcionamiento como agencia de publicidad. La misma tuvo un gran desarrollo e impacto durante las décadas del cuarenta y cincuenta. Palacio, que había comenzado trabajando para J. Walter Thompson, la agencia publicitaria más antigua del mundo, llegó a dirigir la Asociación Argentina de Agencias de Publicidad entre 1952 y 1954. Su propia agencia, Lino Palacio y Asociados existió, al menos, hasta finales de los años sesenta. En 1965 parecía ser un emprendimiento aún prospero y en una nota aparecida en *Primera Plana* mencionaban su proyecto de expansión anual que le había permitido

> … la incorporación de Agro Sport, productora de Cerealín, alimentos balanceados para cerdos y aves; Jean Pole, artículos de cosmética femenina; Miguel Mance, fabricante de tinglados y galpones de diseño especial; Cerámica Río Negro, bloques y baldosas cerámicas para pisos; y Casa Mattaldi, la centenaria firma de artículos para cuero.

Para soportar semejante demanda de nuevas cuentas, la compañía, además, incorporaba profesionales a sus "*departamentos creativos, de investigación de mercado, promoción, y producción integral de cine y televisión*" (*Primera Plana* #162, 1965, 78). Más allá de estos detalles, hemos logrado reconstruir poco de su historia y hemos hallado escasos ejemplos de publicidades gráficas producidas por la misma más allá de 1960.[40]

El estudio no solamente funcionaba como agencia y como una usina donde se producían las series de Palacio, sino que también cumplía los roles de sindicato de venta de tiras para la

[39] *Avivato* volvería a aparecer de forma fugaz en 1966, por unos pocos números, una vez más dirigida por Jorge Palacio.

[40] Solo hemos encontrado dos campañas gráficas que indudablemente pertenecen a la firma de Palacio: una para los Peines Pantera y otra para el Jerez Quina Ruiz. Ambas aparecieron en *Vea y Lea* y otras revistas de finales de los años cincuenta. La de Peines Pantera es sin dudas la más bella. Los anuncios están protagonizados por una pantera, en apariencia dibujada por el mismo Palacio, que cuenta con ciertos rasgos similares a la famosa Pantera Rosa de DePatie y Freleng. En un principio buscan equiparar la velocidad, sedosidad y curvas elegantes del animal con la limpieza y suntuosidad de lo que en última instancia era solo un peine. La pantera aparecía en una viñeta donde peinaba a sus crías o empleada el artefacto como guitarra. Con el tiempo la campaña evolucionó hacia la caricaturización de la pantera como diferentes personajes de la historia universal que, por algún motivo u otro, requirieron de un peine en algún momento de su vida.

publicación extranjera y en el interior del país, aunque solamente representaba a aquellos personajes de su fundador. En un cuadro reproducido en el número 5 de la revista *Dibujantes*, Don Fulgencio aparece como el personaje más popular, con 17 publicaciones en el extranjero y 15 en el país, seguido por Ramona con 13 y 17 y Avivato con 6 y 12 (*Dibujantes* #5, 1954, 31). La totalidad de las apariciones extranjeras procedían de diversos países de Latinoamérica, lo cual hablaba de la extraordinaria penetración de la historieta argentina, entre otras expresiones de la industria cultural nacional, en el continente durante la década de 1950.

Lino Palacio montó un verdadero "mundo del arte" con su estudio, que abarcaba una multiplicidad de tareas y áreas profesionales accesibles para el dibujante. Las tareas se encontraban perfectamente compartimentadas y el estudio demuestra una gran adaptabilidad y organización. En el corazón del mismo se encontraba el hombre que lo había puesto todo en marcha, que reservaba para si un par de labores, una infantil y otra política, una relacionada más con la plástica, otra con la opinión, que quizás consideraba lo representaban por completo. Palacio es el eslabón que une una época de verdadero desarrollo industrial de la historieta y el humor gráfico argentino con un período en el cual las alternativas editoriales, de formación y de creación se encuentran más concentradas en lo individual y en la experimentación, en aquello que será el subtítulo de *Tía Vicenta*, "el nuevo humor".

Como indica semejante productividad, el autor ocupaba un lugar económico y profesional privilegiado. Por un lado, será una gran influencia sobre los dibujantes que tratamos aquí, que a menudo lo nombraban, junto con Divito, como una de las grandes instituciones del humor argentino. Pero por otro lado Palacio también era un "self-made man", un burgués exitoso dueño de su propio negocio, una trayectoria que recuerda a variados representantes de lo que quiso llamarse la "burguesía nacional".

Palacio no contaba con orígenes precisamente humildes. Una nota en el semanario *Periscopio*, a raíz de una muestra de pinturas del artista, le arrancaba estas reminiscencias:

> Todavía me parece ver a mis padres vestidos de gala para algún baile en el Tigre Hotel montando en el sofocado Daimler. Mi padre al volante, vestido con guardapolvo de seda cruda y antiparras. Mi madre, envuelta en mil velos, como si se preparará para una travesía en el Sahara ("Recuerdos de un humorista", *Periscopio* #25, 1970, 50).

Sin embargo, la moderna organización que pondrá en pie, sus vínculos con la publicidad, hablan de otro tipo de distinción, una dada por el trabajo y la efectividad, por la velocidad de las comunicaciones y las empresas modernas. Esta idea es reforzada desde las mismas publicaciones que hablan de él, *Dibujantes* menciona una cena realizada en "*un tradicional*

restaurante del Abasto" con motivo de despedir a Lino Palacio, quién viaja a Estados Unidos, "*donde el famoso dibujante se propone estudiar la organización de la televisión y la publicidad yankee*" para "*su aplicación posterior en nuestro país*" (*Dibujantes* #9, 1954, 32). La pequeña nota busca presentar al artista como un empresario a la altura de los tiempos, que trae el conocimiento de última generación para la aplicación y enriquecimiento del país.

Asimismo, durante 1960 y 1961 la revista *Atlántida*, publicada por Constancio Vigil y reducto de la aristocracia porteña, publica una serie de diarios de viaje de Palacio que describen sus experiencias en Europa. A lo largo de las entregas, el dibujante anota observaciones sobre la gente, las costumbres, la gastronomía y las calles de ciudades como Zurich, París, Niza y Londres. A veces recuerda a las recolecciones indolentes de viajeros argentinos de la Belle Epoque, lo cual lo lleva a exclamar, hablando del avión y las azafatas: *"¡Que maravilloso es también sentirse un poco maharajá, atendido por esa especie de harén cuya homogeneidad no nos brinda el tiempo material para elegir nuestra favorita!*" (*Atlántida* #1119, 1960, 43).[41] Pero por momentos también reluce una cierta conciencia de la nueva modernidad de los años sesenta, de la limpia y eficiente manera en que los hombres comenzaban a moverse por el mundo: "*Solamente el avión proporciona el placer –sibarítico si se quiere- de desayunar en una límpida mañana de Lisboa, almorzar en Ginebra a orillas del Ródano y por la noche comer en Roma, en lo de Alfredo, los famosos 'Fettuccini a la romana'*" (Atlántida #1119, 1960, 43).

En cierto modo, la figura a la que Palacio recuerda a lo largo de la década de 1960 es a la del moderno ejecutivo, carácter sociológico que surge en este momento en Argentina, siempre en movimiento, siempre buscando la última tecnología para aplicar en sus emprendimientos, ciudadano del mundo y de los aviones, consumidor de productos bebibles y comestibles de alta calidad, con una infinidad de secretarias que sugerían, en la visión que tuvo del mismo el humor gráfico y escrito, escapadas e indiscreciones.

En 1962, casi desde el primer número, nuestro autor ingresa en el semanario *Primera Plana*, dirigido por Jacobo Timerman, colaborando desde su seudónimo de Flax con viñetas sobre la actualidad política. *Primera Plana,* con investigaciones profundas y un anhelo de formar opinión entre la clase media y alta que "*estaba ansiosa por participar de la modernización cultural a la que había entrado Europa y Estados Unidos, libre al fin de Evita,*

[41] En una vena similar, hablando de Zurich: "*Hay una manera de trasnochar en Zurich, ingenua, si se quiere, pero manera al fin. He aquí en que consiste y los pasos que se deben dar. Usted entra en cualquiera de las tabernas del barrio medieval. Pide un chop de cerveza, lo bebe; enseguida reclama otro. Cuando empieza a sentirse un tanto eufórico toma del brazo a sus vecinos de mesa y comienza a balancearse al compás del vals (…) Moviéndose así, como un limpiaparabrisas, puede usted estar sin mayores trastornos hasta las tres de la mañana*" (*Atlántida* #1126, 1960, 51).

de los cabecitas negras, de la vulgaridad del peronismo" (Mochkofsky, 2013, 107) fue una de las publicaciones más destacadas de la modernización cultural de los sesenta. Palacio demostró una vez más su habilidad comercial y cultural, su sintonía con los medios, ya que este tipo de publicación fue el lugar donde desarrolló gran parte de su obra en los sesentas y setentas.[42] Luego del cierre de *Primera Plana* pasará a *Periscopio*, su continuación y de allí a *Panorama*, un producto de editorial Abril creado justamente para competir con la creación de Timerman. Una vez que *Panorama* cierre en 1975, Palacio recalará en *Mercado*, revista de economía con formato similar, dónde publicó hasta su muerte. Gracias a este itinerario, su labor como caricaturista político aparece a lo largo de toda nuestra investigación. Fue uno de los pocos que ilustró a todos los elencos gubernamentales del período, con una constancia que remarca la importancia de esta labor para el artista.[43]

En 1962 y 1964 publica dos libros, en edición independiente de autor, que tratan sobre el humor. Estos documentos nos permiten completar su concepción del humor. Son obras fragmentarias y poco enfocadas, compuestas de apreciaciones pasajeras y una antologización profusa.

El primero lleva por título *Ese Animal Que Ríe* (1962) y consiste en una especie de tratado filosófico-psicológico sobre el humor y sus orígenes. Su primera parte está compuesta de una enumeración de autores que han teorizado sobre las causas del humor en los hombres. De esta especie de estado del arte, Palacio finalmente termina concluyendo que el humor tiene diferentes causas: "*han cometido un lamentable error al querer que lo risible sea objeto de definiciones concretas y ajustadas a una norma fija e invariable, cuando en realidad el espíritu humano (…) depende de causas tan múltiples como variadas*" (Palacio, 1962, 29). De manera tal que

> … el amor, la benevolencia, los celos, la ironía, el sarcasmo, el desprecio, la timidez, la admiración, la confianza, el deseo, la coquetería, la malicia, el orgullo, la estupidez, la vanidad, la cordialidad, etc., son sentimientos que quedan estereotipados de una manera indudable en la mímica de la risa. (Palacio, 1962, 31).

[42] Debemos tomar en cuenta, también, que quizás su ingreso a *Primera Plana* concordaba también con sus simpatías nacionalistas y ligeramente autoritarias, a su sincronía con el proyecto de apoyo a Onganía y los militares azules encarnado en la revista.

[43] A esto hay que agregar su labor en *La Razón*, en la cuál se mantuvo de forma constante hasta que Jacobo Timerman tomó la dirección del diario en 1984, en un intento de remozarlo que terminó en fracaso. Graciela Mochkofsky, en su biografía sobre Timerman, menciona que quién partió fue Landrú, pero debido a que este jamás participó de *La Razón*, creemos que se trata de una confusión entre ambos caricaturistas (Ver Mochkofsky, 2013, 412-414).

Sin embargo, las páginas que siguen parecen dar una clave acerca de la concepción del humor de Palacio y esta radica poderosamente sobre el develamiento de emociones ocultas y la ridiculización de aquellos que consideran la solemnidad una marca de la distinción:

> Comparada con otras manifestaciones vitales, la risa está menos sujeta al control personal; de ahí que nos atrevamos a bromear sobre cosas que no osaríamos abordar en una conversación formal (…) Los chistes obscenos exteriorizan secretos impulsos sexuales y muchas veces una sexualidad contenida e insatisfecha (Palacios, 1962, 35).

Más allá de esto, su verdadero némesis son las personas serias: "*La incapacidad para reírse, la 'seriedad del burro', indica insatisfacción interna, obstrucción mental y frialdad de sentimientos, pues sabemos que la risa 'libera' los afectos reprimidos*" (Palacios, 1962, 38). En otras palabras, para Palacio el humor es una forma de sinceridad, una manera de ver el mundo como realmente es. La distorsión y exageración cómicas, paradójicamente, nos muestran un mundo más honesto porque penetran hasta el núcleo de las personas y acontecimientos. Su cruzada es en contra de aquellos que desprecian a la risa, en quienes encuentra duplicidad y motivos oscuros. Llega a justificar sus inicios como humorista en esta concepción:

> Al trazar mis primeros monos en el banco de la escuela, no solo obedecía al deseo de dibujar, de diseñar sobre papel las imágenes que se debatían en mi interior, sino también al propósito de liberarme de quienes, con su actitud, me forzaban a considerar la risa como una ofensa (Palacio, 1962, 42).

La risa y el humor son liberación, ejercicio de la creación y también del razonamiento, revelación justiciera. Esto concatena con su creencia de que la risa es un hecho fundamentalmente humano y social, aunque lo social no responde a una idea sociologizante y segmentadora en clases sino a una condición gregaria, contagiosa: "*Lo cómico coexiste con la humanidad y en ella se alberga. La vida nos lo ofrece a cada paso como una mercancía abundante, y el arte lo utiliza para diversión nuestra*" (Palacio, 1962, 48).

El libro, como hemos mencionado, es fragmentario, y pronto degenera en consideraciones aisladas sobre Walt Disney y el éxito de sus personajes (lo cual habla del agudo sentido comercial del autor), de los rasgos requeridos para contar un buen chiste, de las características del humor norteamericano (lo cual apunta, una vez más, a la cualidad de Palacio como "ciudadano moderno del mundo"). A pesar de ello, desliza algunas consideraciones sobre el humor político y la caricatura. Sobre la segunda, menciona una vez más sus rasgos agresivos, unidos a una idea clásica sobre su condición gráfica: "*si pesa más la exageración, la*

degradación, que extrae del conjunto un rasgo aislado cómico, pero que antes –mientras formaba parte de la totalidad- pasaba inadvertido, hallaremos la caricatura" (Palacio, 1962, 49). La deformación, lejos de ser falsa, coloca una lupa sobre aquello que pasaba desapercibido pero no por ello era menos real.

Sobre el humor político, curiosamente, destaca su universalidad. Por debajo de los rasgos superficiales (y, nos vemos tentados a agregar, gráficos) que distinguen a un tipo de humor político nacional de otro, lo que Palacio destaca es un mecanismo común en funcionamiento: "*En determinadas situaciones es ésta una de las válvulas de escape de la inquietud de todos. El chiste político circula extensa e intensamente como un elemento de oposición para el que no existen fronteras*" (Palacio, 1962, 92). Esta popularidad descansa en "*la riqueza de los elementos que contiene*" (Palacio, 1962, 93) y a que "*dondequiera que el pueblo se encuentra sojuzgado, la única arma que puede esgrimir contra la tiranía es esa: el chiste*" (Palacio, 1962, 94).[44]

En primer lugar, aquí hallamos su creencia en el chiste como una válvula de escape de ciertos sentimientos ocultos, solo que aplicados a un ámbito nacional o mundial. El chiste político como inconsciente del poder. En segundo lugar, advertimos el convencimiento en una especie de código universal subyacente al humor político, que pareciera descansar sencillamente sobre dos polos: el polo del poder, siempre ridiculizado, y el polo de los ciudadanos/humoristas/sujetos de la tiranía, que recurre a su ingenio. Aquí hallamos una teorización que suena verosímil. Si habrá algo que los dibujantes humorísticos realizarán en este período será depositar su confianza en una caricatura o procedimiento cómico exitoso. Particularmente en la representación de políticos, habrá una tendencia mayor a la homogeneidad que a la variación una vez que se haya desarrollado una caricaturización efectiva. Palacio claramente reconocía este mecanismo, ya que él fue el encargado de popularizar muchas de estas visiones en diversas generaciones de humoristas gráficos.

Por otro lado, su estilo de dibujo evolucionará de forma sutil durante estos años. Alan Pauls, en el estudio que le dedica señala que "*Hay en Palacio, sobre todo, una curiosidad cinética casi obsesiva. Y si multiplica los decorados no es por veleidad escenográfica (…) Es porque nada lo apasiona más que mirar a sus personajes moverse, andar de un lado para otro, apresurarse*" (Pauls, 1995, 19). Esto se comprueba en infinidad de caricaturas donde dos

[44] Esta apreciación es repetida en su segundo libro, *El Humor de los Argentinos*, en donde, hablando de Rosas, escribe "*los regímenes autoritarios son un semillero de humoristas*" (Palacio, 1964, 57). En este libro también atempera su visión de la caricatura política, indicando que "*Siempre, de algún modo, la caricatura es inocente, vista años después de dar su impacto*" (Palacio, 1964, 102). Ambas afirmaciones parecerían poner en tela de juicio su propia visión de los años de gobierno peronista.

personajes del poder caminan discutiendo sus planes, sus decepciones y su obra de gobierno. Pero, además, las viñetas políticas de Palacio también parecerán ser víctimas de un extraño quietismo. Al estar realizadas en un solo cuadro, sus protagonistas parecen suspendidos en el tiempo, incluso cuando se encuentran en el medio de intensa actividad física. El hecho de que lleven el texto en el inferior de la imagen también produce esta sensación.

Sin embargo, su dibujo evoluciona. Si observamos la *Historia de la Guerra*, notamos mayor energía en las líneas, un trazo repleto de curvas y formas circulares en sus protagonistas, que conducen el ojo en un vaivén a lo largo de toda la imagen. Las narices son las clásicas narices Palacio regordetas, los pies tienen esa forma de nota musical invertida que descubrió Pauls. Los políticos podrían convivir al lado de Don Fulgencio.

Pero, como ya hemos visto en su colaboración en *Azul y Blanco*, en estos años su línea irá en la dirección de una mayor rigidez. Ya hemos destacado los trazos gruesos y brutales de este trabajo y, si bien sus colaboraciones en *Primera Plana*, *Panorama* y *Periscopio* no tendrán una carga tan eléctrica, si se observa una evolución hacia una mayor "naturalización" de los cuerpos y una carga mucho más grande y precisa en las caras. Los políticos de Palacio, desde mitad de los sesentas en adelante, tendrán cabezas grandes y rasgos detallados y sus cuerpos no se parecerán a los de sus famosos personajes. Su vestimenta no será un uniforme, sino un conjunto de ropas dibujadas con un ojo colocado en el mundo de la moda.

El segundo libro de Palacio lleva por nombre *El Humor de los Argentinos* (1964) y es aún más fragmentario que el primero. Consiste en una recopilación cronológica de textos que Palacio considera parte de la tradición humorística nacional. El canon construido es más inclusivo que estricto, se inicia con los famosos peinetones de Bacle e incluye nombres consagrados por las grandes letras y la tradición literaria nacional (Sarmiento, Alberdi, Mansilla, Lugones, Macedonio Fernández, Borges) con satiristas caracterizados por la aguda observación social y la columna en medios gráficos (José S. Álvarez conocido como Fray Mocho, Félix Lima, Florencio Escardó). La amplitud de la selección, con la cual Palacio parece entusiasmarse cada vez más, dejando poco espacio a comentarios personales, dificulta la reconstrucción de un punto de vista, pero sin embargo podemos extraer algunas ideas que estructuran esta segunda obra.

En primer lugar, una creencia en que la falta de humor en Buenos Aires durante muchos años tuvo que ver con la falta de imágenes presentes en la ciudad:

> Buenos Aires no era una ciudad poseedora de pinacotecas. Muy raramente llegaban a manos del pueblo los grabados documentales. Solo veía pintura religiosa. Fue necesario el

> advenimiento del periodismo ilustrado para que se pusiera en ejercicio el sentido de comicidad de la mayoría de las gentes (Palacio, 1964, 23).

Esto señala la segunda idea: el humor como algo necesariamente unido a una publicación periódica. Y también indica la percepción de la relación entre humor, arte plástica e imágenes masivas, una cadena de transmisiones en la cual el primero saquea y reconfigura de acuerdo al acervo visual existente. Esto es reforzado por el autor al citar una nota de *P.B.T.*, de autor anónimo: *"'Lejos de ser la caricatura hija espúrea del arte (…) lo completa, como copia que es también de lo real'"* (Palacio, 1964, 65). Finalmente, esta asociación entre imagen y medio se traduce en una de las funciones más importantes del humor para Palacio: su observación de lo social, de las costumbres, modas y taras de un determinado momento histórico y una determinada ciudad. Para Palacio, por supuesto, esta ciudad es Buenos Aires, y el tiempo que a menudo evoca con nostalgia es aquel de principios de siglo, del Bicentenario y el régimen conservador:

> No sólo retrata al italiano, generalmente del sur de Italia; al gallego y al compadre, sino también al político de voz aguardentosa, al vivo (…) Siguió firme la caricatura política, pero no siempre referida a los personajes de primera línea. El hombre común, encarnado en el cliente de comité, apareció en primer plano. (Palacio, 1964, 100).

Lo social para Palacio encarna en una serie de estereotipos identificables e inofensivos que se cruzan sin violencia en una Buenos Aires pujante, creciente, orientada al futuro y repleta de caracteres listos para ser absorbidos por la pluma y el ingenio del dibujante. Finalmente, a lo largo de sus páginas, encontramos una aguda percepción de la relación entre humorismo y publicidad, que sin dudas surgía de su propia experiencia cercana.

Lino Palacios fue un exponente muy exitoso de una época para el humor gráfico y la historieta argentina. Como tal, hemos reconstruido su trayectoria como un modelo no ideal, pero si descollante. No muchos artistas tendrán su éxito y sus habilidades comerciales, pero la enseñanza que deja esta trayectoria es que cualquier emprendimiento artístico-humorístico en Argentina deberá contar con un sagaz elemento comercial. Sin embargo, en los próximos trayectos que observaremos, algo de este mundo se pierde. Como mencionamos en el primer capítulo, dependerán más de una sola revista, que cumple funciones de aglomeración de artistas pero no así ya de organización de su producción. Los talleres como los de Palacio irán desapareciendo. La ilusión de ser el Walt Disney argentino será cada vez más inalcanzable. A partir de aquí el dibujante humorístico comenzará un lento proceso por el cual se alejará de la

producción estandarizada para centrarse en la experimentación con el trazo y en una concepción más individual de su arte.

Pero Lino Palacio continuó ejerciendo su oficio durante todo este período, y lo que más nos interesa, realizó una perenne tarea de caricatura política. Palacio dibujó a todos los elencos y modificó su estilo de manera sutil y perceptiva a lo largo de estos veinte años. A pesar de sus afirmaciones de prescindencia y ecuanimidad, será un dibujante muy activo en el debate político impreso. Entre el arte y el oficio, lo infantil y lo agresivo, lo estático y lo móvil en la imagen, lo comercial y lo creativo, representó un singular tipo de creador.

3. Los gobiernos radicales y el humor gráfico (1958-1966).

3.1 *Tía Vicenta*, la revista del nuevo humor.

Tía Vicenta comenzó a salir en agosto de 1957. Desde su portada a dos colores, sus medidas más grandes que las de otras revistas de historietas y humor gráfico (32.5 cmts. x 25.5 cmts.) y su subtítulo, "*La revista del nuevo humor*", se presentaba con claras intenciones renovadoras. La tapa, frecuentemente mencionada, mostraba en primer plano a tres generales haciendo cola. Vestidos con grandes sombreros, bigotes, barbas, sables y medallas, el último preguntaba "*Disculpe, ¿esta es la cola para hacer revoluciones?*". La imagen continúa más allá de este primer vistazo, en la línea de fondo observamos una larga cola de militares ataviados de idéntica manera (entre los cuales se encuentra uno enanito), cada uno cuenta con narices de forma inverosímil. En el sector inferior del dibujo, justo arriba del precio, la firma de Landrú; al costado de ella, un perrito, un gatito y un niño que lleva un can aún más chico de una correa. La imagen está cargada de trazos que, sin embargo, y debido al modo en que Landrú violenta la perspectiva, la distribución de los detalles en toda la superficie, no resulta avasalladora. La impresión es la de un fondo interminable. **(FIG 22)**

Luego del editorial de la primera página (presumiblemente escrito por Landrú y preocupado con el terrorismo peronista y los gorilas), una doble página central titulada "*Quiénes somos*" desplegaba antiguas fotografías, desde un viejo luchador de catch hasta un bebé, con textos explicativos sobre los distintos colaboradores. Sobre Landrú se escribía: "*Nació a los tres años de edad no, como se acostumbra, de padre y madre, sino por decreto del poder ejecutivo cuya parte dispositiva decía así: artículo 1) ordenase el nacimiento de Landrú artículo 2) El sexo de Landrú será masculino*" (*Tía Vicenta* #1, 1957, 4). Sobre Quino, mientras tanto, se escribían estas palabras: "*Muy estudioso, se recibió a temprana edad de veterinario de señoras, lo que le valió un gran ascendente entre todos los veterinarios y todas las señoras de este país*" (*Tía Vicenta* #1, 1957, 5).

Este tipo de autorreferencias a los hombres detrás de *Tía Vicenta* serán permanentes a lo largo de su historia, en búsqueda de transmitir la sensación de una redacción agitada donde todo era posible. Es una manera de subsumir todo aquello que se publica en ella en el mismo tono y estilo con la cual esta trata la política, la realidad "externa". Como menciona Oscar Steimberg: "*existió en algunos casos el hecho de que los materiales exteriores a la revista tuvieran que intentar un parecido con ella, a través de la copia de su lenguaje y su manera*

gráfica" (Steimberg, 1977, 33). Cuando se ingresa en *Tía Vicenta*, se ingresa en el nivel del discurso que propone la revista y su director, el absurdo, la parodia, el sinsentido, la asociación libre entre elementos dispares. Esta operación era además redoblada al antropomorfizarla. Tía Vicenta era la tía de Landrú, y todo cambio efectuado en la revista podía ser explicado a través de las metamorfosis de esa otra tía imaginaria. Pronto, también, comenzaría a interactuar con los participantes políticos del momento.

Esto se relaciona con otra característica de la publicación: el uso de la parodia y el pastiche como dos elementos claves de su humor. En ese primer número aparecían dos tiras: una era una parodia de Fulmine, personaje famoso de Divito caracterizado por la mala suerte que contagiaba a todo aquel que trataba con él. La otra se burlaba de Avivato, el característico "chanta" de Lino Palacio. En este aspecto la publicación estaba a la altura de las corrientes renovadoras de la prensa satírica mundial. La referencia más directa es *Mad*, la cual desde su aparición en 1952 había tomado como blanco de su sátira al panorama de la historieta norteamericana desde sus inicios, operación que extendería al campo de la cultura de masas cuando en 1956 abría el juego hacia las parodias cinematográficas, televisivas y políticas.

La apuesta de Landrú era que *Tía Vicenta* funcione como un centro neurálgico para dibujantes, humoristas y escritores y, a la vez, sea un espacio que encapsule toda la sociedad bajo su mirada. Esta intención se apoyaba en la promoción de una generación de humoristas políticos y sociales que pregonaban una nueva línea. Presentar la parodia a los personajes de dos grandes humoristas nacionales en su primer número parecía indicar que su ánimo era rupturista.

Sin embargo, la idea de una publicación propia venía rondando la cabeza de Landrú desde hace varios años. En 1951 había visitado Buenos Aires Miguel Mihura, el director de la revista española satírica *La Codorniz,* lo cual les había dado la idea, a él y a Lino Palacio, de emprender un proyecto en esa línea:

> … en esa época las cuotas de papel las otorgaba o las negaba el Ministerio de Comercio, Lino Palacio sostuvo que valía la pena hacer el intento (…) Hice entonces una tapa que, según nuestro ingenuo criterio, era incapaz de irritar a nadie; en ella aparecía una mujer con una maquinita de Flit de la cual en vez de insecticida salían obreros. ¡Me confundí! –decía la mujer- en vez de DDT puse CGT. Pero el chiste resultó inaceptable y nos negaron la cuota de papel. (Landrú y Russo, 1993, 20).

La narración de este intento previo señala una vez más al peronismo como motivo de desaliento para el humorista gráfico de índole política. Además, destaca que apenas 6 años antes, Landrú necesitaba aún de la asociación con un dibujante de mayor renombre y capital

como Lino Palacio para llevar adelante su proyecto. De acuerdo a las narraciones sobre el origen de *Tía Vicenta*, esta tendencia se mantuvo casi hasta su lanzamiento: Landrú primero le propuso la idea como un suplemento de *Rico Tipo* a Divito y luego intentó formar un triunvirato directivo con César Bruto y Oski. Solo ante su negativa emprendió el proyecto en soledad (Landrú y Russo, 1993, 22-25). Finalmente, encontramos un directo antecedente del estilo, formato y proyecto editorial: *La Codorniz* de España. Esta se había popularizado por agrupar a una generación de humoristas surgidos previamente a la Guerra Civil Española. Comenzó a salir en 1941 y a lo largo de sus más de 30 años de existencia se vio envuelta en numerosos conflictos con la censura franquista. Muchos de los dibujantes y escritores recurrían al absurdo y el sinsentido para contrabandear su humor en contra del régimen.

Sin embargo, la influencia de *La Codorniz* está mediada por una revista argentina: *Cascabel*. Ambas comenzaron su publicación el mismo año (1941) y contaban con una similar audacia gráfica y nueva propuesta plasmada en

> …una impactante cubierta doble a colores, donde el chiste de tapa se completaba en la contratapa- y por la atención con que semanalmente se seguía el curso de la guerra. El comentario en primera página alineaba a *Cascabel* con otras publicaciones antifascistas como *Argentina Libre* y *Antinazi*, reforzado por las caricaturas de los líderes totalitarios de Flax (Gené, 2009, 274).

Observando las tapas de los primeros números de *Cascabel*, *La Codorniz* y *Tía Vicenta*, es inevitable no percibir que la línea humorística que Landrú proponía contaba con una larga tradición.[45] *Tía Vicenta* también adoptaría el espíritu crítico, sin compromisos con ningún bando, y fuertemente antiautoritario de *Cascabel*, que cerró en 1947 por lo mismo que impidió a Landrú y Palacio iniciar su empresa en 1951: la revocación de la cuota de papel por el gobierno peronista (Trillo y Broccoli, 1972a, 41). *Cascabel*, además, fue una de los lugares donde Landrú inició su carrera, colaborando hasta su cierre. La experiencia en aquella redacción le dejaría profundas impresiones.[46]

El campo del humor gráfico argentino se mueve por generaciones, que se solapan y proclaman incesantemente su deseo de representar lo nuevo, la re-invención del humor. Claudia Román destaca, hablando de publicaciones de humor de principios de siglo:

---

[45] Su operación se asimilaba a una versión de la tradición selectiva, la creación de "*un pasado configurativo y de un presente preconfigurado*" (Williams, 1997, 137)

[46] Trillo y Broccoli destacan, por sobre la presión del gobierno peronista, que los principales humoristas de *Cascabel*, como Oski, Conrado Nalé Roxlo (Chamico) y Carlos Warnes (César Bruto), se habían mudado a *Rico Tipo* para el momento de su cierre, quitándole impacto a esta revista e impulsando la revolución humorística emprendida desde la publicación de Divito. Para ellos, justamente, el último rasgo de modernidad de *Cascabel* habría sido la incorporación de Landrú (Trillo y Broccoli, 1972a, 39).

> … aquel éxito y aquella persistencia de *El Mosquito* se ofrecieron para erigirlo en un modelo de publicación contra el que recortarse y diferenciarse, al tiempo que cada uno proponía representaciones y estrategias verbales diferentes para ingresar en la disputa política. (Román, 2010, 311).

La autora también ha destacado el surgimiento del valor de "lo nuevo" en *El Mosquito*, como estrategia de diferenciación editorial de cara al espacio público y el lector:

> … esa afirmación de independencia y ese distanciamiento no funcionaban como una condición militante del periódico, sino como una parte de sus estrategias de singularización con respecto al conjunto de la prensa en un momento determinado tanto de la lucha facciosa como de la participación de los periódicos en ella. (Román, 2010, 284).

En el marco de la prensa post-Revolución Libertadora *Tía Vicenta* se presentó a si misma como una publicación sin partido, en la cual colaboraban humoristas de un amplio espectro ideológico y donde todos los sectores recibían igual dosis de burla.

Observando estos antecedentes, la relación novedad-tradición se presenta de forma diferente. *Tía Vicenta* dio notoriedad a un grupo de dibujantes y escritores, algunos muy novedosos, otros con varios años de carrera, a través de la invención de una revista, una identidad, un formato, un proyecto editorial. El efecto de novedad procedía de la agrupación de una línea de fuertes rasgos. Este efecto editorial fue percibido en su tiempo. Una nota de *Panorama* de 1966 destacaba de Landrú:

> Hombre dueño de un humor efectivo, supo rodearse de un equipo formidable que marcó una época para el humor argentino. Si como dibujante es mediocre, como periodista es sagaz y agudo y el tono mordaz y cáustico de la revista adoptó los dibujantes que convenían a su contenido. ("Lo humorístico no es un 'arte menor'", *Panorama* #37, 1966, 21).

En otras palabras, la nueva línea impulsada por *Tía Vicenta* no procedía de la nada y estaba mediada por el gusto de su fundador y por sólidos precedentes en el mundo de las publicaciones satíricas.[47]

[47] Se ha comparado en ocasión a la empresa editorial de Landrú con aquella iniciada por Héctor Germán Oesterheld el mismo año. Se destaca el rol de ambas como oleadas renovadoras dentro de la historieta argentina en sus dos campos mayores (realista y humorístico), en manos de los profesionales más fogueados y convocantes de la etapa anterior. Es de destacar, sin embargo, que mientras el proyecto de Oesterheld se asienta en una editorial independiente, con aspiraciones de ampliar su oferta a una multiplicidad de revistas, aquel de Landrú es singular, y su modelo es el magazine, la revista semanal, el comentario de actualidad. Mientras que Oesterheld pensaba la historieta como un proyecto masivo y autosuficiente, el lanzamiento de Landrú concebía al dibujante de humor como un individuo a medio camino entre el periodista y el satirista. Esta diferencia afectará también los espacios en los medios que ocuparan profesionalmente los dibujantes humorísticos en estos años

Por otro lado, si algo había cambiado entre 1951 y 1957 en la relación entre política y prensa, no tenía solamente que ver con la aparente falta de censura producida por la caída del régimen peronista. Buena parte de la prensa gráfica había cambiado de manos, y esto se refleja en las fuentes de financiamiento de *Tía Vicenta*. En 1963 *Primera Plana* mencionaba:

> Landrú consiguió originales auspiciadores para su proyecto (…): diez oficiales de la Marina de Guerra. Sin embargo la revista actuó desprejuiciadamente (…) era lógicamente corrosiva, como lo aconsejaba la búsqueda del éxito comercial. ("Sobra la comicidad, pero, ¿quién hará sonreír a los argentinos?", *Primera Plana* #15, 1963, 21).

Landrú, en narraciones biográficas posteriores, evita mencionarlos:

> …un primo me propuso un proyecto de revista en sociedad con otra gente que aportaría capital. Me presentó a los futuros socios, tuvimos una serie de reuniones, y no tardé en darme cuenta de que si bien el proyecto era viable, ellos no tenían la menor idea de periodismo. Proponían títulos estúpidos o anticuados (…) y se reían a carcajadas porque les parecían muy graciosos (Landrú y Russo, 1993, 22-23).

Finalmente, una nota de 1959 de Rodolfo Walsh mencionaba en todo detalle los capitalistas iniciales de *Tía Vicenta*:

> *Tía Vicenta* apareció a mediados de 1957 editada por una sociedad en la que participaban el propio Landrú (que aportó 8000 pesos), Julio Lama, Bustos Boracchia, y los capitanes de Marina Eladio Vázquez, Ramón Vázquez, González Aldalur, Gilmore, Sabarots, García Piñeyro, Bledel, Pérez y Fascio, todos los cuales se suscribieron nominalmente con 22000 pesos por cabeza. El capital verdaderamente integrado no fue superior a los 125000 pesos. La sigla de la editorial, NOPRA, era la inversión de la firma inmobiliaria ARPÓN, propiedad de algunos de aquellos marinos. A menos de dos años, el capital inicial se ha multiplicado por sesenta, según la estimación de los socios. Y las ganancias previstas para el actual ejercicio se calculan en 1.200.000 pesos (Walsh, "Mientras Landrú sonríe", *Azul y Blanco* #148, 1959, 3).

En el colofón de la publicación observamos que la misma se imprimía en la "Empresa Editorial Haynes LTDA.", que en ese momento se encontraba intervenida por el Ejército (*Tía Vicenta* #02, 1957, 20). Por otra parte, Landrú trabajó como administrativo en Aeronáutica entre 1943 y 1948. Todos estos datos apuntan al conocimiento y circulación de Landrú en ambientes militares. Los "socios anticuados" provenían de la Marina Argentina. La existencia de estos contactos con sectores de corte conservador y liberal, que no intervienen en el diseño de la línea editorial, hablan más de la situación contextual de la relación prensa-política en Argentina, en el cual la mezcla de política, prensa y cultura era ciertamente imposible de separar en compartimentos estancos. Estos contactos ayudan, además, a reconstruir un perfil

sociológico de Landrú y a proyectarlo a contraluz de su labor como editor de la revista, dos facetas de su persona que serán frecuentemente enfrentadas a lo largo de los años.

Tía Vicenta cuenta con varias etapas nítidamente demarcadas por su situación interna, su diseño y su posición en el interior del conjunto de medios gráficos argentinos. La primera, quizás la más innovadora, se extiende entre agosto de 1957 y abril de 1959, poco menos de dos años. Este es el período en el cual cuenta con Carlos del Peral (Carlos Peralta) como jefe de redacción, un doble liderazgo que impulsa a la revista a verdaderas innovaciones. E impone su estilo, su tapa a dos colores ilustrada siempre por Landrú, con un político ocupando el centro, inmerso en una situación ridícula donde los detalles y los personajes secundarios se multiplican.

Durante este período, además, comienzan a surgir personajes propios, a pesar de la negativa de Landrú al "personajismo" y la sección fija. Estos provienen tanto de la caricaturización de los participantes políticos contemporáneos, como de los miembros de la propia redacción y anunciadores, que en un caso singular se vuelven actores secundarios de los chistes. Esta práctica se inicia con el sastre Kochane. En el número 6 lanzan un concurso en el cual presentan una variedad de fotos de perros y preguntan cual es Pinker, el perro de Aramburu. El premio era un traje de Kochane. Tres meses más tarde publican un breve texto en donde afirman que

> ¡Kochane existe!: mucha gente creyó que Kochane no existía sino que era un invento de Tía Vicenta y hasta en los círculos oficiales se corrió la voz de que la numeración de la calle Corrientes que dimos como dirección de la sastrería correspondía a un nicho del cementerio de la Chacarita. (*Tía Vicenta* #17, 1957: 15).

A partir de ahí, el sastre aparecería dibujado por Landrú en infinidad de avisos y se volvería un punto de referencia al hablar de la publicación.[48]

La práctica de mezclar publicidad y contenido se volvió común, y Landrú ilustró series de avisos que comunicaban la identidad de la revista tan bien como sus humoristas. Por ejemplo, para La Campagnola, realizó publicidades de una sola viñeta, en donde diversos peces y moluscos se preguntan insistentemente "*¿Qué clase de pescado sos, que La Campagnola no te envasa?*". También realizaba publicidades de Biya Miceria, un restaurant de avenida Brasil: los dibujos muestran a un linyera barbudo lleno de parches y piojos cargando una sopera y

[48] Todavía en 1969 era objeto de entrevistas y menciones en revistas como *Gente*, donde lo destacaban como el sastre de "*los más populares artistas y diplomáticos*" (*Gente* #202, 1969: 20)

vino para una pareja vestida a la manera de los años veinte, el hombre con monóculo y cigarrito con boquilla, la mujer con un vestido floreado y anteojos de opera (*Tía Vicenta* #19, 1957, 22). **(FIG 23)**

Durante 1958 y 1959 se hizo cargo de una serie de publicidades para la marca de gaseosa Bidu, competencia de Coca Cola fabricada en el país por la Orange Crush Company de Illinois, un ejemplo de la radicación de capitales extranjeros tan pregonada por el desarrollismo. En ellos la figura de Landrú, caricaturizado como el famoso asesino francés del cual saca su seudónimo, con barba y amplios bigotes, aparecía en distintos contextos: como un jugador de fútbol, como diputado, como almirante de un portaaviones, como petrolero, a bordo del Sputnik, como Fidel Castro, como terrorista, siempre acompañado de la leyenda "*¡Como dijo Landrú, tome Bidú!*". En estas viñetas Landrú no solo explotaba su propia imagen como referente dentro del humor gráfico argentino, alguien que por su nombre podía vender un producto, sino que también combinaba en su propia caricatura comentarios de los sucesos de actualidad, en muchas ocasiones con un tenor internacional. Hasta YPF se somete a la pluma de Landrú en los primeros tiempos de *Tía Vicenta*, en una publicidad en la que increpaba "¡*No sea tonto, por dios! Invierta su capital en Bonos Plan de Reactivación YPF*", Tía Vicenta, el personaje, con el pelo alborotado y vistiendo polleras, cargaba una pila interminable de bonos y pedía que se "*colabore en esta cruzada de trascendencia nacional*" (*Tía Vicenta* #24, 1958, 24). **(FIG 24)**

En plena campaña presidencial de 1958 la editorial ofrecía "*discos de todos los discursos de los candidatos de todos los partidos políticos*" grabados "*con su servicio especial de radio grabaciones*" (*Tía Vicenta* #39, 1958, 23). Landrú en ocasiones menciona que en su debut en *Don Fulgencio*, "*A Lino Palacio le gustaba mucho pero los avisadores pedían que sus publicidades fueran lo más lejos posible de los dibujos míos, porque eran "piantavotos""* (Moreno, 2007). Una década más tarde, en *Tía Vicenta*, la asociación con Landrú y su estilo de humor es un motivo de ventas. Si Palacio había erigido una organización artística donde la publicidad tenía su lugar autónomo, lo cual hablaba de su magnitud, Landrú la incorporaba en el interior de un proyecto singular y re-escribía las reglas de la misma en su propio estilo.

A la vez, era una publicación muy agresiva en la consecución de anunciantes, a quienes intentaba seducir en su idioma. En el número 29 incorporaba un insert en el cual Tía Vicenta opinaba sobre los anunciadores y decía

> Siempre tuve el sueño del anunciante propio, desde mi más tierna adolescencia. Ya en edad de merecer, quiero hacerlo realidad (…) Insinuante, centímetro a centímetro, columna a columna hasta llegar a un fiel amor de doble página (*Tía Vicenta* #29, 1958, insert).

Estas incitaciones, a la vez que buscaban seducir de forma literal, presentando a Tía Vicenta como una jovencita plena de vida y gran circulación, construían la faceta comercial de la empresa.

Es durante esta primera época que *Tía Vicenta* agrupa a ese conjunto de dibujantes nuevos que la volverían famosa. Entre los nombres que publican de manera asidua en este período se encuentran autores que luego analizaremos de forma más extensiva como Quino, Copi, Kalondi y por supuesto Landrú. Pero en sus páginas aparecen muchas otras firmas: Alfredo Olivera, Basurto, Faruk, Cecilia Palacio, Nowens, Siulnas, Catú, Manucho.[49] La creencia en la línea es lo que los agrupa: limpia, continuada, con mucha utilización del blanco de la página, con personajes que parecen construidos de una masa prototípica. Sin mayor empleo de negros, puede surgir espontáneamente de la página, y en su mayoría parece realizada en un solo trazo de tinta. Landrú es aquel que rompe con esta línea de forma más frecuente: es quien apila más detalles, quien cuenta con el trazo más tembloroso, quien realiza dibujos más cargados.

La lectura de *Tía Vicenta* en esta primera etapa comunicaba la sensación de incesante actividad y crecimiento. Agrupaba a dibujantes, definía un estilo y un tipo de revista, incansable y frenética, siempre a la búsqueda del último chiste. La estructura de la misma favorecía ese estilo, ya que al privilegiar el chiste individual e irrepetible por sobre la sección fija y el personaje que retorna, se componía de fragmentos, de elementos dispares, de fugaces ráfagas gráficas que se agrupaban en páginas apiñadas de detalles. Daba la sensación de producir material más rápido y de manera más casual que otras publicaciones, y de estar apresurada por sacarlo a la calle. Garaycochea la caracterizó como: "*nuestra válvula de escape, y si a uno le sacan la válvula de escape se ahoga.*" (Garaycochea, 2011)

La redacción se encontraba en un edificio de calle Florida, en la galería Güemes, "*un cuarto muy chiquito donde estaban Eugenio Javier Arizmendi como diagramador, y Ester Linares como correctora. Era una chica con problemas y finalmente se murió, se suicidó, nunca se supo más de ella*" (Dipaola, 2006). Una operación de carácter pequeño pero grandes

[49] Incluso Alberto Breccia colaboró con una viñeta. En ella se ve a un hombre flaquito, tomando gaseosa en un taburete de la barra de un bar, acompañado por un niño con una pajita absurdamente larga. La comicidad surge del contraste entre esas figuras estiradas (*Tía Vicenta* #4, 1957, 19).

ambiciones, un grupo compacto de colaboradores y responsables que prontamente se abocaron a volverse a si mismos protagonistas de la revista:

> …era casi una manera de vivir para quienes la hacían. Cuando se puso de moda el aro hawaiano, Landrú, del Peral, las secretarias, los diagramadores y los colaboradores daban pruebas de suficiencia en un patio contiguo a las oficinas ("Sobra la comicidad, pero, ¿quién hará sonreír a los argentinos?", *Primera Plana* #15, 1963, 22).

Tía Vicenta transmitía la sensación de una interminable fiesta llena de códigos secretos y referencias internas, que recompensaban no solo a quién la compraba fielmente, sino también a quién sabía reconocer firmas y nombres detrás de la misma. Así, ya en el número 13 Jaimote Botanilla (Jaime Botana) declara que hay "*ESTADO DE SITIO EN TÍA VICENTA (…) La extrema medida fue tomada con el fin de detener la ola de pedidos de aumento de sueldo y facturas a cobrar. No daré un paso atrás, dice Landrú, aunque me cueste no bailar más el Calypso.*" (*Tía Vicenta* #13, 1957, 5).

En el número siguiente en una doble página impresa en negro y amarillo e ilustrada con profusas fotografías antiguas,[50] se leía "*CAYÓ LANDRÚ. El tirano huyó en el Sputnik a Okinawa y Tía Vicenta pidió asilo con media pensión en la embajada de Mongolia Intermedia*". Más abajo, una foto en la cual un señor barbado y de traje se encuentra rodeado de jovencitas que parecen salidas de un espectáculo de burlesque iba acompañada de esta leyenda:

> Esta nota gráfica exclusiva nos muestra el ex general Landrú descuidando sus tareas de gobierno junto a varias niñas de la UJC (Unión de Jamonas Cuaternarias). En ese momento les decía que quién adivinara en que bolsillo lo tenía, podía quedarse con el portaaviones. (*Tía Vicenta* #14, 1957, 11-12).

Dos números más tarde aparecía "Tía Matilde", una parodia interna de *Tía Vicenta* que retornaría durante los años siguientes, buscando la desactivación de la crítica y la parodia desde su interior, práctica continuamente alentada.[51] Las referencias internas nunca están alejadas de la situación externa. *Tía Vicenta* proyecta la importancia de la revista para quienes la están realizando hacia el exterior, con ánimos universales. *Tía Vicenta* es el mundo.

---

[50] Esta práctica constituyó otro elemento estilístico propio de la revista que procedía de la obsesión con las mismas de Landrú. En 1968 confesaba a la revista *Gente* que poseía una colección de más de 8000 fotos recolectadas a lo largo de 30 años, y que a menudo le servían para su profesión ("Los famosos y sus hobbies", *Gente* #179, 1968, 56-58).

[51] Por ejemplo, la "copia rusa de Tía Vicenta" en una nota donde Landrú dibuja a un Frondizi vestido con gorros de invierno y rodeado de garabatos en cirílico y se preguntan "*¿Tía Vicenta cripto-comunista? Del Peral: ¿inocente o culpable?*" (*Tía Vicenta* #42, 1958, 19-20).

Así, en el número 35, se anunciaba que Landrú dejaba la publicación para hacerse cargo de la frondización del país. El director asumía su responsabilidad republicana para luego realizar una "declaración de principios":

> Al principio quise mantener a Tía Vicenta en un plano de absoluta neutralidad humorística, pero los hechos me obligaron a adoptar una línea combatiente y por tal razón nos hemos embanderado políticamente. Pero no hemos mantenido tercamente una posición, sino que hemos cambiado de manera de pensar a medida que se desarrollaban los hechos: fuimos gorilas, unionistas, balbinistas, sabattinistas, socialistas, depuestistas y frondizistas, sucesivamente. Pero eso si, lo hemos sido con la cabeza bien alta (*Tía Vicenta* #35, 1958, 3).

Estos actos de travestismo también eran una astuta manera de mantener la definición política de la publicación en el limbo y parodiar diversos discursos políticos.

Unos cuantos meses más tarde, en honor de su primer aniversario, publican un "*plano de la redacción de Tía Vicenta*" en donde señalaban una "*jaula para encerrar políticos descontentos*" al lado de una "*jaula para encerrar lectores descontentos*", un "*húmedo foso donde trabajan Landrú y del Peral*" y un "*archivo de chistes de Alfredo Palacios*" (*Tía Vicenta* #51, 1958, 30). Dos semanas más tarde, en una nota central con dibujos de Liotta y textos de Pericles, se contaban las intimidades de la revista. Los dibujos, con líneas enérgicas y unos pocos manchones de tinta, muestran el día a día de una semana en donde se lleva un número de concepción a imprenta. Landrú siempre está cubierto de papeles, Carlos del Peral se dedica a meditar en un rincón día tras día de forma taciturna, el imprentero debe utilizar una plancha de papel interminable por la longitud con la que dibujaron la nariz de Frondizi (*Tía Vicenta* #53, 1958, 24).

La importancia de la creación de Landrú era registrada incluso por la prensa internacional. En 1957, reproducen una nota aparecida en *Time* en donde se cubría de elogios a la misma, que en aquel momento contaba con 3 meses de vida. Incluso se citaba a Aramburu quién decía que "*Su humor es de primera categoría*". Se mencionaba que se producía en "*una pequeña oficina de dos cuartos tan abarrotada de copias, sketches y cortes de papel que* [Landrú] *tiene que realizar la mayoría de su escritura y sus dibujos en casa*" y que había comenzado a recuperar su inversión inicial, a lo cual Landrú decía "*El dinero no trae la felicidad, pero siempre calma los nervios, ¿no?*" (*Tía Vicenta* #14, 1957, 5). Esta práctica se repetirá en 1958, en ocasión de un artículo lleno de halagos publicado por el *New York Times* (*Tía Vicenta* #27, 1958, 5).

El agudo sentido comercial que se expresaba en la faceta publicitaria también se observaba en la construcción de la marca y la comunicación con su público, especialmente en

una serie continuada de concursos auspiciados por marcas varias. Por ejemplo una competencia auspiciada por RCA Víctor, en la cual pedían a sus lectores que se disfracen de Tía Vicenta para el carnaval y envíen la foto a la redacción. ¿El premio?: "*Las seis mejores fotografías recibirán cada una como premio un long-play titulado "Música para tías románticas" de Spike Jones y sus City Slikers*" (*Tía Vicenta* #23, 1958, 23). Unos pocos meses más tarde, un nuevo concurso en conjunto con Tabacos Dólar prometía 10000 pesos en premios a quién "*Adivine cual será el precio de venta del dólar estadounidense al cierre de la cotización del Banco Nación (Mercado libre) del día 1 de Julio de 1958*" (*Tía Vicenta* #43, 1958, 9). Finalmente, en ocasión del aniversario de la publicación, se invitaba a los lectores a adivinar quién era más alto, Arturo Frondizi o Isaac Rojas. Entre todos los participantes se sorteaban, una vez más, 10000 pesos (*Tía Vicenta* #51, 1958, 23). Estos concursos buscaban la participación activa de los lectores en la construcción de *Tía Vicenta*, incitándolos a enviar su propio material y comentar sobre la realidad política y económica.

El contenido de la revista se encontraba en par con la energía de estos llamados. Copi realizaba sus primeras tiras de niños contestones y malvados, con un estilo de dibujo aún más primitivo que el que desarrollará para La Mujer Sentada, emparentado con los garabatos infantiles pero con una perversidad evidente. Quino se dedicaba al chiste mudo con personajes con ojos pequeños y perplejos, un grafismo también apropiado por Carlos Basurto, quién desplegaba en páginas centrales máquinas complicadas, que recordaban a los mecanismos de Rube Goldberg, para ejercer fraude electoral o realizar revoluciones. Siulnas (Oscar Vázquez Lucio), también en grandes desplegables, parodiaba los tableros de juegos de mesa populares y dibujaba un "Juego del Estanciero" para Aramburu o una "Batalla Naval" para Rojas. Faruk presentaba sus chistes esquemáticos sobre políticos en los cuales los protagonistas parecían sacados de un molde. Drácula (Ángel Aboy) realizaba chistes de humor negro oscurísimo y a menudo incomprensible. **(FIG 25, FIG 26)**

Si alguien le infundió esta personalidad a *Tía Vicenta* durante esta primera etapa, además de Landrú, fue sin dudas Carlos del Peral. Personaje singular de la época, con claras inclinaciones izquierdistas y tercermundistas, el escritor proveía textos mordaces y ácidos sobre la situación política y social. La visión del mundo de del Peral conllevaba una gran dosis de pesimismo:

> No hay ningún motivo para reírse (…) El único lenguaje correcto sería el llanto, porque uno se va a morir, todo va mal, etcétera. Tal vez nos reímos porque el humor responde a una esperanza profundamente insertada. Una esperanza negra ("¿De qué se ríen los humoristas?", *Panorama* #84, 1968, 37).

Su visión de la política está teñida de la convicción de que quienes se benefician de ella están muy lejos del pueblo que dicen representar. Sus contribuciones a la creación de Landrú, son el producto de un hábil satirista y agudo observador capaz de imitar el tono, los argumentos y la voz de las principales facciones y partidos del momento.

Los primeros 20 números de *Tía Vicenta,* del Peral empleó un recurso que caracterizará a la revista en su próxima etapa: el disfrazarse de otras publicaciones y apropiarse de su discurso para ridiculizarlas con sus propias armas. Realiza páginas en las cuales se disfraza de *Clarín, La Nación, Azul y Blanco, Qué* y *La Razón*.[52] Estos textos son empleados para poner en ridículo las posturas conservadoras y contradictorias de distintos segmentos políticos y sociales interpretados a través de su prensa. En manos del escritor *La Nación* (disfrazada de "La Mansión") puede decir que "*No existe un problema social propiamente dicho*" porque "*el patrón siempre ha velado como un padre por los obreros, a quienes solamente las prácticas demagógicas han tornado casquivano, exigente y receloso*" (*Tía Vicenta* #6, 1957, 7). En el teatro político que propone del Peral todos trabajan en pos de su propia conveniencia.

A partir del número 20, el escritor comenzó a producir una serie de listas en donde ofrecía argumentos para debatir a Balbín, a Frondizi, a las elecciones del año 1958. La enumeración se iniciaba de manera normal, con razones brindadas por el sentido común como, en el caso de Frondizi: "*1 a) Cuidará nuestro petróleo 1 b) Tiene soluciones para todos nuestros problemas técnicos 1c) Manejará bien la espinosa situación social*" (*Tía Vicenta* #22, 1958, 7). Pero pronto las razones caían en la más absurda enumeración y brindaban opciones como "*4b) A mi me parece que no debemos olvidar la gran tradición de Occidente*" y finalizar con un apartado llamado "recurso a la violencia", en distintas escalas, que culminaba con la "*Escala 6: Revolución, marina, ejército, aeronáutica, muertos y heridos, bombas y exterminio*" (*Tía Vicenta* #22, 1958, 7). De la aguda repetición de argumentos del día a día escuchados en cualquier mesa de café, el humor de del Peral culminaba en una oscura realidad reciente y futura. Más adelante estos listados mutaron en encuestas. Una de ellas, dedicada al marxismo, preguntaba *"¿Qué debe hacer el proletariado?"* y enumeraba opciones:

a) Aguantarse y trabajar.

[52] Curiosamente, cuándo *Tía Vicenta* volviese a esta práctica parte de su repertorio satírico regular y uno de los motivos principales de su originalidad, la única edición que fue secuestrada correspondió a aquella en que se disfrazaba de *Clarín*. De aquel número solo se conserva la portada en donde se lee que "*Frondizi está cada día más regio*" (Vázquez, 2012).

b) Si no tienen pan, que coman tortas.
c) Considerarse por debajo del principio de autoridad.
d) Respetar el orden.
e) Ser bueno.

¿Y que hacer si Marx tenía razón? Las opciones eran "*a) ¡Horror! No puede ser.*" y "*b) Desmentirlo a tiros (indicar calibre).*" (*Tía Vicenta* #86, 1959, 7)

Del Peral gustaba de asumir el discurso de los sectores más reaccionarios de la sociedad, encontraba en el discurso opuesto a su posición la forma más grotesca de parodia. Una "Solicitada", la "*Unión de empresarios, mandones, clase gobernante, ministros y bacanes en general*" delineaba una serie de declaraciones las cuales se iniciaban así:

> QUE NO ES CIERTO QUE IGNOREMOS A LOS OBREROS. (…) Eso si, hacemos la salvedad de que nos resulta casi incomprensible que existan personas obligadas a trabajar para comer y que no estén protegidas por sus padres, por una herencia, por el goce de una propiedad, y en rigor de verdad, no creemos mucho que existan (…) pensaríamos que para hallarse en una situación tan desvalida y desesperada algo de malo habrán hecho para merecerla (*Tía Vicenta* #11, 1957, 7).

O podía escribir una proclama del grupo G.O.R.I.L.A., que se ponía a disposición de aquellos grupos sociales descontentos que no tenían tiempo para escribir la propia. El artículo 2 de la misma leía que "*se restablecerá el mantenimiento de una clase social paupérrima y sojuzgada por otra dominante y oligárquica (…) y el sostén gubernamental del hambre, la ignorancia y el atraso*" (*Tía Vicenta* #31, 1958, 7).

Estas expresiones de tanta dureza y amargo sarcasmo parecían reproducir la desazón de aquellos que habían sido vencidos hacía apenas tres años, y de aquellos que lentamente se percataban de su persistencia en la esfera política argentina. Del Peral utiliza un discurso casi revulsivo en un semanario que se caracterizaba por su humor absurdo pero no agresivo, político pero apartidario. El trasfondo social y las ideas de Landrú se encontraban más en oposición que en concordancia con estos sentimientos, al menos en la expresión sardónica y furiosa de del Peral. Parte de la riqueza de esta primera etapa de *Tía Vicenta* está dada por la tensión entre el humor más políticamente virulento de este y el humor cuyo elemento activo reside en el absurdo, en las metáforas visuales y en la imposición de las reglas de un mundo sin sentido a la realidad política practicado por Landrú.

Fin de fiesta: los editores enfrentados.

Esta dualidad entra en tensión de forma más profunda a partir de la representación de la decepción con las políticas de Frondizi entre finales de 1958 y principios de 1959. El hecho que causó la ruptura de la dupla editorial tuvo que ver con una diferencia que develaba dos maneras de concebir la relación gráfica-política y conllevó consecuencias estilísticas. Puntualmente, se desencadenó alrededor del trato brindado por la publicación al encarcelamiento de uno de sus colaboradores. El afectado se llamaba Héctor Domingo Cattolica y había sido apresado en el marco de la huelga de los empleados bancarios de 1959, conflicto de extrema dureza en dónde se aplicó el plan CONINTES por parte del gobierno de Frondizi.[53]

En este contexto, un conjunto de gremios alineados con el peronismo convocaron a una marcha a Plaza de Mayo con motivo de reclamar por el cese de la represión a los trabajadores y el fin de la intervención en los gremios. *Tía Vicenta* reproducía el recorte de un diario en donde se informaba que Cattolica "*cumplía funciones profesionales durante los sucesos callejeros, en cuya circunstancia la policía procedió "sin otro motivo y brutalmente" a secuestrarle su máquina fotográfica y detenerlo"*. Los abogados Silvio Frondizi (hermano del presidente) y Marcos Kaplan presentaban, 10 días luego del hecho, un habeas corpus para que se lo libere y se interrumpa su incomunicación. A este recorte le acompañaba una advertencia: "*Tía Vicenta comunica a veinte millones de argentinos y a los doctores Silvio Frondizi y Marcos Kaplan, que Héctor Domingo Cattolica no es fotógrafo de esta revista*" (*Tía Vicenta* #88, 1959, 12). La solicitada se publicó, además, en diversos diarios, con lo cual todo parecía indicar que la versión presentada era la oficial.

Pero en el número siguiente Carlos Del Peral publicaba una carta en la que comunicaba que: "*Héctor Cattolica es colaborador de dicha revista. Publicó una sola colaboración, así como Raskolnikoff cometió un solo asesinato; no por eso dejan de ser Cattolica colaborador, ni Raskolnikoff un asesino.*" Destacaba el hecho de que estaba cubriendo la marcha como un fotógrafo de *Tía Vicenta*, y que Del Peral le había extendido una credencial a esos efectos. El jefe de redacción había comunicado esta situación a Landrú antes de la publicación de la solicitada, pero este se había negado a retirarla. Por lo tanto Del Peral presentaba su renuncia, ya que "*Esa publicación no solo desautoriza un acto mío como jefe de redacción, sino que*

[53] El plan CONINTES (Conmoción Interna del Estado) dividía al país en zonas militarizadas, restringía los derechos y garantías constitucionales y permitía a las Fuerzas Armadas realizar allanamientos y detenciones sin cumplir las normas constitucionales.

envuelve cuestiones de principio como el apoyo a un detenido por razones políticas –y colaborador de la revista- sea cual fuere su ideología" (*Tía Vicenta* #89, 1959, 8).

Debajo de esta nota se adjuntaba una respuesta de Landrú en la cual el director, en un tono de tristeza y decepción, negaba que Cattolica colaborase en *Tía Vicenta*, ya que la misma no contaba con fotógrafos oficiales (una versión plausible en una revista que dependía tanto del empleo de fotografías antiguas) y en ningún caso se les extendía credencial a los colaboradores, lo cual respondía a la lógica del oficio del dibujante de trabajar desde su casa y enviar sus colaboraciones una vez a la semana. Pero también acusaba: "*¿Y por qué lo detuvieron? Todos mis amigos periodistas fotógrafos sacaron las notas que quisieron durante los disturbios del viernes 3, y a ninguno de ellos los detuvieron. ¿Y por qué a Cattolica si?*". Luego destacaba su carácter imparcial en cuanto a preferencias políticas al dedicarle estas palabras a del Peral: "*No olvides que desde hace más de un largo año, todos los días me llegan acusaciones contra tu persona. Que eres comunista, que eres rojo. Pero yo nunca creí ni me importaron esas acusaciones*". Concluía diciendo que "*Lo único que me importa, del Peral querido, es mi tía. Y si tú prefieres otros a la tía, yo nada puedo hacer. Cuida tu alma, del Peral.*" (*Tía Vicenta* #89, 1959, 8).

El incidente tendrá consecuencias en el panorama periodístico de la época. *Azul y Blanco*, en una nota escrita por Rodolfo Walsh, salía al ataque de la posición de Landrú. Se iniciaba con la crítica a la tapa del número anterior a aquel en donde se había desatado la controversia. En la misma aparecían un grupo de personas, vestidas con sombreros, bastones y tapados, mantenidos a distancia por un cordón de policías de un solitario obrero que se dispone a clavar un clavo de tamaño gigantesco en el medio de la calle. Uno de estos personajes, parecido a un aristócrata, le decía a otro "*¡Mire! ¡Un obrero trabajando!*" (*Tía Vicenta* #87, 1959, 1) **(FIG 27).** Walsh retrucaba:

> El chiste, como puede apreciarse, es muy oportuno: un prodigio de solidaridad social en un momento en que los obreros argentinos (que supongo incluyen a los que componen e imprimen la revista del señor Landrú) salen a la calle a reclamar por métodos violentos lo que a diario les sustrae el gobierno más reaccionario y entreguista de la historia (Walsh, "Mientras Landrú sonríe", *Azul y Blanco* #148, 1959, 3).

Procedía a reconstruir el episodio del fotógrafo y la polémica con del Peral, destacando la percepción del periodismo de la época acerca de *Tía Vicenta* como intocable por la censura, y su anhelo de que este evento desencadenase una franca discusión sobre los límites de la libertad de prensa en el gobierno frondizista. Sin embargo, concluía, "*El silencio o la entrega de todo el periodismo adverso parece ser la consigna*".

Luego de trazar los orígenes de los capitales económicos que permitieron su existencia Walsh avanzaba la teoría de que los inversores se encontraban en contra de las imágenes "anti-imperialistas" producidas por numerosos colaboradores, muchos de ellos apadrinados por del Peral. Frente a esta situación, habían "*identificado el elemento controlable de la revista*", Landrú, y aprovechado esta situación para expulsar a Del Peral. Walsh concluía:

> Los periodistas podemos diferir, e incluso podemos optar por ganar dinero y escribir o dibujar lo que ordena el patrón de turno. Pero lo que no podemos hacer, cuando tenemos un colega preso, es gritar "¡Ese es! ¡Yo lo vi! Que es lo que ha hecho el señor Landrú. (Walsh, "Mientras Landrú sonríe", *Azul y Blanco* #148, 1959, 3).

Partes de la acusación de Walsh serían reproducidas en el siguiente número de *Tía Vicenta*, que incluía además una respuesta de Landrú. El dibujante hacía caso omiso de las acusaciones de tono político y se hacía eco del hecho de que Walsh lo había comparado con uno de sus más famosos personajes: Jacinto W., el reblan, un viejo gagá que gustaba de bailar con mulatonas, escuchar cumbia y cha-cha-cha, tomar jalea real y comer nueces, roquefort y apio. Inconsciente de su avanzada edad, perseguía señoritas, ante la escandalizada mirada de su hermana, quién solía aconsejarle "Cuida tu alma, Jacinto". Landrú, entonces, "*ha llorado por tres días y tres noches. Pero afortunadamente reaccionó, como reaccionan los espíritus sanos y nobles*", produciendo una respuesta. La contestación era una cadena de sinsentidos, onomatopeyas, referencias tropicales y jerigonza digna del reblandecido. Landrú no discutía, sino que ridiculizaba la discusión y a si mismo, cancelando cualquier polémica. Luego de ello el tema fue silenciosamente abandonado (*Tía Vicenta* #90, 1959, 9).

La pelea marcaba los límites de la época y de *Tía Vicenta*. La postura de esta (o sea, la postura de Landrú) era coherente con aquello que el dibujante había promulgado siempre. Podía publicar imágenes y textos satíricos sobre Frondizi pero la irrupción de un conflicto con bases asentadas en la aparente o supuesta militancia de un colaborador era el límite que Landrú no podía cruzar. Para del Peral, la neutralidad ideológica de la revista se traducía en una función positiva en la arena pública: si todos entraban en sus páginas, había que defender todas sus ideologías con igual vigor. Para Landrú, el valor supremo era la neutralidad, y *Tía Vicenta* solo ponía a disposición de sus dibujantes y escritores sus páginas, donde podían crear libremente. Pero sus creencias políticas pertenecían a su fuero interno. Del Peral pensaba que *Tía Vicenta*, como órgano de opinión, debía tener una función positiva en la arena pública, Landrú pensaba que justamente como órgano de opinión, debía limitarse a su

contenido y cualquier acción militante le hacía perder su independencia y su postura ecuánime.

4 Patas: el izquierdismo imposible.

La pelea marcaría el fin de una época en la publicación y el alejamiento de del Peral, y daría lugar a una nueva revista comandada por este, el primer intento de enarbolar los valores del "nuevo humor" en contra de la creación de Landrú. Del Peral no partió en soledad de *Tía Vicenta*, sino que se llevó a un grupo de autores que se identificaban en mayor o menor medida con los motivos de su renuncia y con la línea editorial que había establecido allí. Entre ellos se encontraban Quino, Catú, Brascó, Nowens, Copi, Julian Jota, a quienes se les unían Oski y César Bruto, quienes nunca habían publicado en la creación de Landrú hasta ese entonces.

Se llamó *4 Patas* y su primer número apareció en abril de 1960. Contaba con una tapa en rojo y negro, que continuaba en la contratapa, donde se observaban el contorno de herraduras de caballos, pies y manos humanas. Se caracterizó por una visión cáustica de la realidad, y una sintonía con las ansiedades del momento como el creciente militarismo de los países latinoamericanos, el miedo a la bomba nuclear y la Revolución Cubana, evento que saludaron de forma positiva. En el manifiesto de su primer número utilizaban la metáfora de las 4 patas como un equivalente a la opresión del hombre por el hombre y escribían: "*Hay cuatro patas sobre la historia, sobre la cultura, sobre la justicia, sobre ti, lector*" (*4 Patas* #1, 1960, 03).

Aspiraba plantar bandera, inspirar a la reflexión y cultivar un humor de carácter aún más intelectual que el de la revista que había abandonado del Peral. El primer número también incluía un editorial en el cual se acusaba a las mariposas, seres etéreos que no prestaban atención a la política. "*Cuando en cualquier parte del mundo se comete un acto de violencia (…) cuando un hombre destruye o inhibe la vida de otro, cuando le impone leyes que benefician al juez y perjudican al acusado, las mariposas visitan tranquilamente las flores*" comienza, para luego tomar tonos más graves:

> El pueblo tiene la culpa de todo. Los comunistas y peronistas tienen la culpa de todo. Las mujeres tienen la culpa de todo. Los resentidos y los hambrientos tienen la culpa de todo. El enemigo, afortunadamente, tenía la culpa de todo; las mariposas no y yo tampoco. (*4 Patas* #1, 1960, 8).

La mariposa a la que se refería parecía ser Landrú y el texto se leía como una impugnación de la filosofía editorial de *Tía Vicenta*. *4 Patas*, además, era diagramada por Héctor Domingo Cattolica, el fotógrafo del conflicto.

En ese primer número, Quino dibujaba una doble página titulada "Represión en la historia", la cual culminaba en una Argentina donde la represión "*es tan moderna como en los países más adelantados del mundo*" y un dibujo mostraba a un militar dando nalgadas a un obrero, doblado sobre su rodilla con los pantalones bajos (*4 Patas* #1, 1960, 18-19) **(FIG 28)**. Kalondi realizaba un conjunto de tiras donde se preguntaba "¿Violencia o no violencia?". En ellas las medallas de un general se multiplicaban a medida que crecían las tumbas de un cementerio, o las ideas contemporizadoras de un intelectual no evitaban que le robasen a un obrero (*4 Patas* #1, 1960, 10-12). **(FIG 29)** También contaba con destellos del absurdo que la emparentaban con *Tía Vicenta*. Por ejemplo, una tira de Copi en donde Androcles el león abandonaba su trabajo en el circo, acababa en la pobreza y terminaba devorado por una viejita (*4 Patas* #1, 1960, 6-7).

A lo largo de los 4 números que logró sobrevivir, *4 Patas* desplegó una línea editorial homogénea, en la cual estos dos elementos (lo político y lo absurdo) se entrecruzaban de forma continua. A partir del número 2 cada uno fue temático, dedicados, en orden de aparición, al sesquicentenario de la Revolución de Mayo, "la bomba" y los animales. Alternaba entre críticas de un carácter más universal y referencias a la situación del país. En el número dos Nowens realizaba una doble página sobre el 1 de Mayo. Los dibujos, además de jugar con los elementos compositivos, se colocaban resueltamente del lado de los trabajadores: un obrero veía como en el almanaque de un patrón (caracterizado con sombrero de copa y habano) el primero de "1 de mayo" colgaba de la rama de un árbol, ahorcado. En otro, el patrón arrancaba el "uno" del calendario y golpeaba al obrero en la cabeza con el (*4 Patas* #2, 1960, 14-15) **(FIG 30)**. La página siguiente reproducía una serie de falsos análisis sobre los dibujos precedentes, entre las cuales se leía la opinión de "Alvaro Alsogaray": "*El capitalismo, que ha llegado a la cúspide de la perfección, cuelga al odioso símbolo de un obrerismo oprobioso que durante tanto tiempo engañó a los trabajadores*" (*4 Patas* #2, 1960, 16).

Asimismo, Kalondi dibujaba barbudos revolucionarios con el pecho henchido de orgullo, un sombrero de paja y una madeja de líneas que formaban su barba que se enfrentaban a un Tío Sam narigón y flacucho, cuya imagen enclenque contrarresta con su hidalguía. El Tío Sam, como un cuco anticuado, exclama "Cu!" mientras que el cubano le contesta con un "Bah!" (*4 Patas* #4, 1960, 6). **(FIG 31)**

Estos dibujos podían convivir con textos de Copi de forma epistolar, en donde el "Baron de Charius" hablaba de su madre en estos términos:

> …mamá está cada día más excéntrica, por la noche se escapa del estanque y se arrastra hasta la calle para comerse los perros que vienen olerla (…) Y eso sin tener en cuenta que todos los domingos la llevo al lago de Palermo y la suelto un rato, aún a riesgo de que algún guardián ate cabos al darse cuenta que cada vez hay menos cisnes (por los niños que van a jugar con barquitos al borde del lago no me preocupo: ¡hay tantos!) (*4 Patas* #4, 1960, 35).

Allí Copi combinaba un agudo ojo para las costumbres y vicios de la clase alta a la cual pertenecía con el encadenamiento de imágenes absurdas e inquietantes que serían la marca de su humor, y que llevan a la disolución de identidades sexuales y familiares cuando el autor de la carta comienza a hablar de él y su padre como niños de idéntica edad, a menudo confundidos con gemelos gracias a "*esos rulos rubios que nos llegaban a la cola*". (*4 Patas* #4, 1960, 35).

El equipo de colaboradores se mantuvo estable durante el escaso tiempo que duró la empresa. Pero no logró hacerse de un lugar entre el público y cerraría con cierta indiferencia.[54] *4 Patas* era una revista con preocupaciones propias de la década del sesenta, pero todavía con el estilo gráfico de los años cincuenta. Si bien sus preocupaciones y posiciones políticas parecían de avanzada para la época, la manera en que estaba planteada, diseñada y diagramada no la diferenciaba de *Tía Vicenta.* Carecía de colores, excepto en la tapa, pero hacía un uso extensivo de la contraposición de blancos y negros. Su postura política más frontal parecía no tener consumidores en un contexto en el cual todavía se intentaba darle al país un cauce "normal" después del derrocamiento del peronismo. Su humanismo de tintes igualitarios, sin embargo, se torna tibio comparado con la crudeza del humor de principios de los setenta. Sus colaboradores compartían la línea clara y elegante que habían popularizado en los inicios de *Tía Vicenta*. Los dibujantes de *4 Patas*, con toda su carga crítica, no manejaban el código de la fealdad y el grotesco, la exageración cercana a lo físico, de posteriores generaciones de dibujantes. Su preocupación es la estilización del trazo.

Su calidad, sin embargo, dejó su marca en algunas revisiones históricas, siendo mencionada como un mojón importante de la renovación humorística iniciada por *Tía Vicenta.* Trillo y Broccoli destacan sus cuatro números "*agresivos, urticantes, violentos, sin concesiones al lector*" y rescatan el dato de que la revista deja de aparecer no solo por

[54] Ellos mismos se burlaban de sus bajas ventas al reproducir, en el número 2, una carta de un agente de la distribuidora procedente de Campana, que mencionaba "*Che Enrique vendí 1 ejemp. de 4 Patas le tomé el nombre y la dirección del comprador por si el editor quiere mandarle una medalla*" (*4 Patas* #2, 1960, 43).

problemas económicos sino también porque Coordinación Federal le comunicó a del Peral su suspensión. Concluyen, entonces que "*la censura se siente molesta con cierto humor, después de todo*", frase que parece darle la razón a Walsh (Trillo y Broccoli, 1972a, 95).[55] Rivera, por su parte, destaca su carácter "*más decididamente experimental que Tía Vicenta*" producto también de su "*mayor compromiso con la temática abordada y con la resolución artística elegida*" lo cual desemboca en su estilo pesimista y en el requerimiento de "*un grado mayor de "especialización" cultural, estética e ideológica por parte de sus eventuales lectores*" lo cual explicaría en parte su fracaso (Rivera, 1982c, 613). En 1967, en un reportaje publicado en *Confirmado*, del Peral era presentado como un melancólico derrotado cuya ideología estaba en conflicto con su trabajo de ese momento, la producción de audiovisuales publicitarios para empresas como Esso. Ante la pregunta sobre su interés en volver a sacar *4 Patas* en aquel momento, contestaba:

> Creo que ahora no podría salir, porque sin duda los mecanismos de alienación crecen. No sé si sería interesante sacarla ahora: se necesitarían recursos mucho mayores que entonces. Qué se yo, esto está tan deteriorado y hace 7 años que no salimos: el terreno no avanzado es terreno perdido ("Reportajes insolentes: Carlos del Peral", *Confirmado* #111, 1967, 44).

Retorno a la Tía.

Mientras tanto, *Tía Vicenta* continuó sin aquellos artistas que emigraron a *4 Patas*. Su segunda etapa se desarrolló entre la partida de del Peral y la caída del gobierno de Arturo Frondizi, a principios de 1962, y contó con rasgos de marcada diferencia con la primera, recordada como su época más significativa. Lo que parece más curioso es que la porción de humor político de la revista queda casi sin dibujantes. La sangría de colaboradores que produce el quiebre con del Peral deja, durante gran parte de 1959 y 1960, la faz caricaturesca-política en manos de tres hombres: Landrú, Faruk, y Carlos Basurto.[56] Landrú continuó realizando portadas impactantes que ayudaban a destacarla en los kioscos, mientras que Faruk caricaturizaba políticos en las páginas interiores, generalmente en varios chistes individuales de una sola viñeta, donde sus personajes geométricos realizaban chistes inocuos sobre la

[55] La sección Coordinación Federal de la Policía Federal constituía el organismo de represión política de la misma en el área metropolitana y era una continuación de la Sección Especial instituida por Perón para reprimir dirigentes políticos y sindicales adversos. Durante el gobierno peronista la misma se caracterizó por los maltratos y torturas con picana. La Coordinación Federal continuó empleando las mismas técnicas una vez derrocado Perón y, a partir de 1974, evolucionaría hacia uno de los centros clandestinos de represión más notorios de Capital, situado en Moreno al 1400.

[56] La publicación siguió dando lugar a otros dibujantes, como Manucho o Aboy, pero estos no se dedicaban de manera privilegiada al humor político.

realidad nacional. Basurto se encargó de las páginas centrales, en las cuales ofrecía varios chistes sueltos centrados en algún tema de actualidad y poblados por sus personajes con cola de pato.

El tono de la misma abandonará gran parte de la confrontación que la caracterizó durante el último período de del Peral y adoptó una tónica más mesurada, en el cual las piezas de texto y la recontextualización de antiguas fotografías aumentaron por sobre los dibujos, con lo cual la cantidad de caricaturas políticas decayó. Continuaba teniendo una personalidad fuerte, que se expresaba en su diseño, pero algo de su mordacidad e izquierdismo inicial parecía haberse perdido.

Así, en enero de 1960, reproducían con orgullo una carta enviada por Richard Nixon felicitándolos por una nota de Aldo Cammarota[57], una falsa entrevista a Nixon al retorno del viaje de este último a Rusia. La traducción de la carta mencionaba que al entonces vicepresidente estadounidense le había agradado tanto el artículo que

> … me tomé la libertad de sacar copias y enviarlas a 70 miembros del cuerpo de prensa de Washington que me acompañaron en ese viaje (…) su parecer unánime es que se trata de uno de los mejores trozos de literatura satírica que han visto. (*Tía Vicenta* #128, 1960, 4).

Unos cuantos meses antes, habían reproducido una invitación que le extendían a Landrú desde el Foreign Service norteamericano, invitándolo a pasar un mes en el país del norte, recorriendo sus principales ciudades y Puerto Rico, "*participando en un programa organizado especialmente para dibujantes de actuación dentro del periodismo latinoamericano con el fin de propiciar un mayor conocimiento de nuestros dos pueblos*" (*Tía Vicenta* #116, 1959, 16-17). Este comunicado iba acompañado de un texto, que probablemente había escrito el propio Landrú, en el que se acusaba al dibujante de "venderse al oro yankee" y ser un "asqueroso traidor". Lo presentaba como

> Una escoria humana que, en su enfermizo afán de ganar dinero, en su desesperación por dar el manotón y hacerse rico de una vez, no dudó en instalar en la propia redacción de *Tía Vicenta* una oficina para atender sobornos exclusivamente. (*Tía Vicenta* #116, 1959, 16).

Una vez más, la revista preveía las posibles críticas de tono ideológico y replicaba en el lenguaje de sus potenciales acusadores para desactivarlas. Si en su primera etapa la habían

[57] Cammarota, humorista y guionista de televisión que trabajó con Tato Bores, fue un activo militante de las ideas liberales y monetaristas importadas por Álvaro Alsogaray, llegando a postularse en varias ocasiones en las listas de su partido, Nueva Fuerza.

acusado de izquierdizante, ahora el péndulo había girado y se veía en la publicación de Landrú la connivencia con los Estados Unidos.

Durante este período, además, *Tía Vicenta* se declara una vez más independiente en un editorial que parece contestar al primero número de *4 Patas* y su acusación referente a las mariposas. Menciona que lo hace para

> … desmentir rumores que difunden personas interesadas en desacreditar a nuestra revista, que *Tía Vicenta* es una publicación libre e independiente, sin ataduras de ninguna especie, que no se vende ni se venderá a ningún sector político ni ideológico (*Tía Vicenta* #152, 1960, 3).

Hacía mitades de 1960 comenzó a dar signos de renovación, al incorporar color en sus tapas y algunas páginas de su interior. Los dibujos de Landrú de pronto contaban con gran variedad cromática para cada uno de sus ingenuos personajes. También añade a Oski, cuya primera entrega es saludada desde la portada, un privilegio que la revista no concedió a ningún otro de sus colaboradores, señal tanto del status de Oski entre los dibujantes del período como de la estima de Landrú por aquel pionero de la nueva línea. Oski y Bruto iniciaron una serie llamada "Cursillos Básicos de Historia", en la cual seleccionaban distintas civilizaciones antiguas para brindarles su habitual tratamiento satírico, en donde los textos "mal" escritos a propósito de Bruto combinaban con los dibujos de Oski para producir una versión de la historia en la cual se narra el nacimiento, auge y decadencia de grandes civilizaciones en dos o tres pinceladas, con costumbres disparatadas e inventadas. Así, los "rupestres" (habitantes prehistóricos)

> …no conosían el petróleO todavía, pero de política tenían para tirar al techo, para desirlo en términos de comité. Cada tanto se hacían elebsiones para elejir gobernantes pero el resultado era a la inversa de lo que hasemos nosotros: el que perdía ganaba y viceversa. (*Tía Vicenta* #152, 1960, 8).

Por su parte, los babilónicos "*en cuanto tuvieron forma de inperiO, los habitantes se dividieron en 4 clases: saserdoteS, guerreros, agricultores y artesanoS, lo cual estaba muy bien equilibrado, porque las dos últimas les daban de comer a las dos primeras*" (*Tía Vicenta* #156, 10). Estos textos eran acompañados por los hombrecitos de vello facial creativo y cuerpo de huevo de Oski, cuyos dibujos eran publicados a todo color. La participación de Oski y Bruto quiebra la lógica de *Tía Vicenta* de convocar dibujantes y humoristas relativamente novedosos y poco consagrados. Sus nombres parecían más notorios que el de la propia revista. **(FIG 32)**

Sus contribuciones, sin embargo, no superaron los últimos meses de 1960. Los cursillos fueron reemplazados por una Enciclopedia Medicinal Brutoski Ilustrada, la cual, luego de un par de apariciones del dibujante, quedó en manos de César Bruto.[58] La incorporación de Oski fue uno de los pocos ensayos descollantes de este período. Su breve permanencia también habla de cierta crisis, y del lento abandono de la etiqueta de "el nuevo humor".

Tía Vicenta inició 1961 con periodicidad quincenal, un obvio retroceso para una revista que, escasos años antes, en junio de 1958, tenía una distribución semanal de 96000 ejemplares y en 1959 todavía contaba con 85000 ejemplares en distribución cada semana[59]. Lo cual da casi medio millón de ejemplares en circulación por mes. Si bien estos números son menores a aquellos de la así llamada "década dorada de la historieta argentina", durante su primera época *Tía Vicenta* fue un gran éxito.

Este cambio de periodicidad fue acompañado de un cambio estético. Ya a finales del año 1960 las portadas con dibujos de Landrú habían comenzado a ser reemplazadas por collages con fotos de los principales protagonistas políticos: Frondizi pronunciando un discurso con las palabras saliendo de su boca en ruso (*Tía Vicenta* #171, 1960, 1), la cabeza de Álvaro Alsogaray encaramada de forma incongruente sobre el cuerpo de Tarzán (*Tía Vicenta* #172, 1960, 1). Esta práctica se mantendrá a principios de 1961, con una tapa que presentaba una foto de Fidel Castro en plena enunciación y que destacaba sus rasgos fisiognómicos lombrosianos.[60] **(FIG 33)** Era una manera nueva de mostrarla a sus lectores; más allá de un puñado de números donde la tapa había corrido a cuenta de Basurto, siempre había llegado a los kioscos con una brillante estampa de Landrú como carta de presentación. Pero no era un procedimiento nuevo ni inesperado, ya que la reutilización de fotos antiguas había sido uno de

[58] Ulanovsky (1997) destaca que Oski se marchó de la revista a través de una carta pública donde denunciaba que el motivo de su ida era el tono anticubano y pro-estadounidense de la misma. Landrú, a su vez, le habría contestado que "*Oski nunca leyó la revista*" y que *Tía Vicenta* mantenía la misma postura en contra de los tiranos que había sostenido siempre.

[59] Como hemos mencionado, los datos de distribución son elusivos. Estos números proceden de los archivos del IVC y de una publicidad publicada en el número 85 (1959, 2) en donde menciona que tiene "425000" lectores por el efecto de los "lectores de prestado". En esa misma publicidad se destacaba que el IVC registraba un promedio de 85000 ejemplares semanales.

[60] Landrú se dedicó esporádicamente, a lo largo de los 9 años de historia de *Tía Vicenta*, a realizar análisis lombrosianos de las principales políticos. Estos estudios ya habían aparecido en *Cascabel* de forma previa. El método procede de las creencias de Cesare Lombroso, criminólogo italiano que pensaba que los criminales podían ser reconocidos por las deformaciones de su rostro. En ellos, realiza la operación tradicional de la caricatura (exponer en la piel aquello que se supone oculto) de una manera literal y metódica. Cada político muestra en la cara su ideología. Frondizi, Gómez y Onganía tienen el ceño fruncido y la cara agria, mientras que Castro es un vociferante y José María Guido tiene el semblante de un pobre inocente. El único que sonríe es Alsogaray, como si ocultase una broma privada a costa de la audiencia. Landrú equipara a los políticos con criminales y los analiza bajo su lupa fisiognómica. Las imágenes se encuentran en las portadas de *Tía Vicenta* #34 (Frondizi), #68 (Gómez), #132 (Alsogaray), #175 (Fidel Castro), #218 (Guido) y #254 (Onganía).

los elementos distintivos de su humor. Landrú, mientras tanto, trasladó su imagen a una lámina en las páginas centrales, en ocasiones política, en ocasiones totalmente absurda.

Para mitad de 1961 la nueva estética de *Tía Vicenta*, asentada mucho más en textos y en la reutilización de fotografías, brindó el último gran experimento gráfico a gran escala que emprenderá la revista: el disfrazarse de otras publicaciones exitosas del momento. Este emprendimiento acarreaba un carácter novedoso en el contexto de un mercado editorial argentino en el cuál aún prevalecía una clara distinción entre los distintos géneros periodísticos, una firme tradición en la presentación visual de cada uno de ellos. *Tía Vicenta* proponía, luego de muchos años de presentar un producto compacto y distintivo, camuflarse entre sus competidoras como una forma de ejercer la sátira de forma efectiva. Este emprendimiento parece haberse originado en Landrú, pero el colaborador que más tuvo que ver con la faz gráfica fue Siulnas, quién menciona que

> Tal vez esa ductilidad obligada ha sido la que me posibilitó después hacer algunos trabajos especiales como los que me fueron encomendados en la revista "Tía Vicenta", cuando entre 1961 y 1962, se propusieron "disfrazarse" de otras revistas: parodié entonces el estilo de varios de mis colegas ("Entrevista: Oscar Edgardo Vázquez Lucio (Siulnas)", 2012).

Tía Vicenta se desdobla reservando la primera mitad de cada número para su disfraz, mientras en el medio de cada uno aparece un dibujo de Landrú que da inicio a la *Tía Vicenta* "oficial". Además, existe una trasposición de contenidos y géneros. Las páginas en las cuales se disfraza son ocupadas por el humor político, subvirtiendo la estética de las otras publicaciones al mezclar el discurso que se espera de ellas con la sátira política. Mientras tanto, en las páginas donde comienza la clásica *Tía Vicenta*, la política no es omnipresente y allí todavía sobrevive el chiste suelto y el humor absurdo.

Si bien los experimentos gráficos son notables en este período, los textos escritos muchas veces no están a la altura. Paradójicamente, en una revista que se había enorgullecido de albergar a algunos de los dibujantes más novedosos de Argentina, el deseo de copiar de la forma más fiel la estética de aquello que parodiaban reduce los dibujos y causa que su humor por momentos devenga anticuado. El caso más paradigmático de esta aproximación está dado por el número #203, en el cual se disfrazan de la *Caras y Caretas* de 1904. **(FIG 34)** Luego de una tapa de Siulnas que parodia la portada del número 1 del semanario de principios de siglo, en la cual se ve a Frondizi con una multitud de caretas para ponerse, que van desde Perón hasta Kennedy, *Tía Vicenta* se sumerge en una estética apagada, llena de bloques de texto e imágenes en blanco y negro, en donde ejerce un humor basado en la predicción fallida.

Por ejemplo en una nota donde se pronostica que con la llegada de los aviones "*El fantasma de la guerra, siempre latente y amenazador, desaparecerá, y con ella desaparecerán los ejércitos, necesarios hasta ahora para proteger la integridad de los territorios nacionales*" (*Tía Vicenta* #203, 1962, 4). O cuando mencionan que

> Los obreros, debido a sus míseros salarios, no tenían en donde caerse muertos (…) se ha construido una calle, en un suburbio de París, donde los obreros ahora pueden caerse muertos. Creemos que con este invento el peligro anarquista desaparecerá (*Tía Vicenta* #203, 1962, 5).

La estética arcaica *ex profeso* produce el efecto a la vez de modernidad y desconexión con el contexto que está parodiando.

Durante este período (1961-1962), la riqueza de *Tía Vicenta* se encontrará en la imagen impactante y a menudo singular, en aquellos dibujos y portadas que logren captar de forma más sintética la mezcla de estilos y gráficas en la que descansa su experimentación. Podemos mencionar la deformada efigie de Nikita Kruschev, con su cabeza enorme y sus dientes estirados, en el número en que imitan a *Leoplán* (*Tía Vicenta* #200, 1962, 1); o la invocación del peligro del "alfredismo", una versión revolucionaria de la doctrina socialista de Alfredo Palacios en su imitación de *Life* (*Tía Vicenta* #190, 1961, 1). En esta *Tía Vicenta* llama más la atención su diseño gráfico que la calidad de sus dibujantes. **(FIG 35)**

El golpe de estado de marzo de 1962 puso fin a este momento de experimentación. *Tía Vicenta* vuelve a ser semanal, urgida por las condiciones políticas, reduce la cantidad de páginas, y el dibujo de Landrú vuelve a ocupar su portada. La tercera etapa en la vida de la revista se extiende desde la caída de Frondizi hasta principios de 1965, momento en el cual se integra directamente al conglomerado de medios gráficos de Editorial Haynes, convirtiéndose en un suplemento del diario *El Mundo*. Este tercer período se caracterizó por frecuentes crisis y cambios de formato. De aquel panorama extenso de dibujantes de los primeros años solo quedaban Faruk, Landrú, Basurto y Siulnas a cargo de las secciones dedicadas al humor político y la caricatura. La decisión de abandonar los experimentos de mímesis podría responder, también, a imperativos prácticos, ya que pierde la mitad de las páginas. Sin embargo, Siulnas continúa la práctica paródica en su interior, apuntando a series de televisión y otras historietas. En agosto de 1962, a los pocos meses del golpe de estado, desaparece de los puestos, aparentemente víctima de problemas financieros.

Cuando reaparece en diciembre del mismo año, no provee ninguna explicación para la interrupción de la publicación. Ante las preguntas que parecieran haberse suscitado relacionadas a un caso de censura, respondía en su editorial:

> … fuimos perseguidos, vejados, atropellados, torturados, denigrados (…) por la hordas del sangriento dictador José María Guido (…) Guido nos acuso de azules y, en los sótanos de la SIDE, luego de torturarnos personalmente y de aplicarnos la picana eléctrica en la encía, nos obligó a gritar "¡Viva el Almirante Clement y el general Lorio! (…) ¿Cómo podríamos explicarle al diminuto déspota Guido que *Tía Vicenta* no era, ni es, ni colorada ni azul, sino todo lo contrario? Pues nosotros jamás nos hemos embanderado en ninguna tendencia política, pues Tía Vicenta solo se debe a sus lectores que, en definitiva, es el pueblo. (*Tía Vicenta* #225, 1962, 3).

En este editorial, como en todos aquellos que hemos analizado, se colocaba las preguntas de tenor político en un plano de exageración y absurdo. La sola noción de que podrían haber sido torturados era considerada motivo de chiste. La publicación siempre se había mantenido por sobre las fracciones y había ejercido un periodismo independiente, la represión a estas actividades era inconcebible.

El retorno se daba sin el color que la había caracterizado en el período anterior. El plantel de dibujantes dedicado a lo político sigue estando constituido por Landrú y Basurto, desaparecen Faruk y Siulnas, y son reemplazados por un joven Vilar, de trazo grueso como carbonilla, e Irañeta, quién dibuja políticos con piernas de una sola línea y cara inmediatamente reconocible. La mayor novedad viene dada por la reproducción, en contratapa, de caricaturas realizadas por Rafael del Zoppo. Estas rompen con la tradicional configuración de los políticos realizada por *Tía Vicenta*, ya que son imágenes de gran realismo en el cual los rasgos del caricaturizado son exagerados procurando mantener el detalle, en donde el efecto caricaturesco proviene de una gran condensación y no de la simplificación de la línea. Son presentadas como láminas coleccionables y numeradas. Sirven como contracara para la portada de Landrú, que mantiene su mezcla de política y absurdo. En términos propuestos por Ramón Columba, la caricatura de Del Zoppo es "*una caricatura psicológica*" porque "*se presenta al modelo con sus características individuales, fruto de un estudio sintético, físico y moral*" mientras que aquellas de Landrú corresponderían a "*una fantasía*" ya que "*el caricaturista rinde su mayor contribución de arte y de ingenio, haciendo con el lápiz un malabarismo exclusivo, por pura sugestión de líneas*" (Columba, 1959, 17). **(FIG 36)**

La situación menguante en ventas de *Tía Vicenta* es reflejada en 1963 en *Primera Plana*. Menciona que "*En estos momentos en Argentina no existen revistas humorísticas que vendan*

más de 20000 ejemplares" ("Sobra la comicidad pero ¿quién hará sonreír a los argentinos?, *Primera Plana* #15, 1963, 20). Su circulación había descendido y el impacto de su humor político en la sociedad ya no era el mismo. Quizás por ello, como veremos más adelante, el humor de Landrú vira de lo predominantemente político a la observación de las costumbres y tics sociales.

Sin embargo, la revista no perdía oportunidad de emplear incluso sus dificultades económicas para transmitir su identidad. En una movida que continuaba su mitologización interna, declaraban que a partir de ese número cada uno de los siguientes tendría por director a un famoso político. Pero

> Los directores no trabajan gratis, por más políticos que sean, y la norma de *Tía Vicenta* es pagar, aunque no mucho. A veces un poquito tarde, pero paga. Y, como pagamos, de algún lado tenemos que sacar la plata. Como no nos gusta hacer negociados, hemos elegido un camino tal vez un poquito antipático para ustedes (…) : aumentar la revista a quince pesos (*Tía Vicenta* #253, 1963, 3).

En este formato reducido y con un plantel de colaboradores menor sobrevivió durante 1963. En 1964 la crisis se profundizó y pasó a ser mensual. Incorpora más páginas y algunos colaboradores de trazos innovadores, como el elegante Herman (quién luego estudiará animación en la National Film Board de Canadá) y el grotesco Luis Durante, pero la periodicidad espaciada le hace perder el ritmo de la actualidad.

La situación financiera de *Tía Vicenta* parecía precaria y suponemos que ello es lo que la lleva, a principios de 1965, a incorporarse como suplemento de *El Mundo*. Esta mudanza vino acompañada de una nueva reducción de páginas a ocho. Los dos últimos años de la publicación van a estar marcados por una tranquila intrascendencia, la tímida aparición de algunos nuevos dibujantes y el parcial alejamiento de Landrú de la sátira política para favorecer los campeonatos de mersas, caqueros, reblandecidos y de La Página de Barrio Norte, sátira de las prácticas de la clase alta. *Tía Vicenta*, la revista del nuevo humor (mote que ya había desaparecido de su portada hacía mucho), disruptiva e innovadora, ahora estaba integrada en el interior de uno de los conglomerados periodísticos más grandes de la Argentina, en el corazón de su diario más exitoso, reducida a un suplemento dominical para que la gente ría antes de iniciar la semana.[61]

[61] La desconexión de la revista con respecto a las nuevas corrientes estéticas también se observa en su actitud frente al pop-art y las recientes innovaciones en plástica. Si en algún momento Landrú o Garaycochea podían invocar al cubismo para justificar su línea, ahora el pop art era juzgado como la tierra de los improvisados y del "todo vale". En una página del #316 donde diversos dibujantes ridiculizan las técnicas de Jackson Pollock, se ubica un texto llamado "*Metanlén al POP ART, muchachos. ¡Es lo mejor que viene en frasco!*", donde

La mudanza, sin embargo, implicó un inmenso aumento en la circulación, al asociarse a un diario de circulación nacional. Durante 1965, *El Mundo* distribuyó en todo el país entre 170000 y 180000 ejemplares por semana, mientras que durante los siete meses de 1966 en los que *Tía Vicenta* perteneció al mismo, las cifras de distribución no bajaron de 200000 ejemplares (IVC, Revistas de circulación pagada, Asociados Viejos, *El Mundo*). Esto es lo que le permitió alardear a Landrú, en años posteriores, que "*El día que la cerró Onganía el distribuidor había pedido 450000 ejemplares de Tía Vicenta*" (Da Costa, 1999).

La realidad era ligeramente diferente: *Tía Vicenta* seguía vendiéndose, sin lugar a dudas, pero no era la fuerza renovadora humorística y centro de reunión para los dibujantes que había sido durante los primeros años. En esta etapa comienzan a aparecer nombres que tendrán un rol importante en las publicaciones posteriores de Landrú: Ceo, con su línea ligeramente más sucia y sus dibujos cercanos al boceto re-trazado; Napoleón, con sus dibujos de personajes regordetes y dientones que parecen ser una combinación entre Brascó y la línea aún inédita de Limura; Viuti, quizás el más avanzado seguidor de Quino, quién realiza dibujos mudos de inusual quietismo. Sus contribuciones, sin embargo, son aún esporádicas y escasas y no bastan para que *Tía Vicenta* salga de su probada fórmula consistente en la crítica tibia al gobierno, la exhibición de independencia de criterio, la falta de secciones y personajes fijos; un humor que, a mitades de los sesenta, parecía más anticuado que novedoso.

La revista en este período descarta casi por completo su identificación con el personaje Tía Vicenta y las frecuentes menciones a la misma, a su sobrino y a la mítica de la redacción y los colaboradores se encuentran por completo ausentes. Hasta el mismo Landrú parecía alejarse lentamente de la publicación. En ocasiones repite los mismos chistes publicados en ediciones anteriores,[62] quizás concentrándose en la más lucrativa tarea de humorista político de *El Mundo* labor que, además, había permitido la supervivencia de su proyecto editorial.

"entrevistan" a un "*maestro del pop art*" que menciona "*Capaz que paso dos o tres horas observando las manchas de humedad del techo hasta que me agarra la idea*" (*Tía Vicenta* #316, 1965, 13). Como veremos, esta actitud no será exclusiva de *Tía Vicenta*.

[62] El ejemplo más evidente de esta práctica se encuentra en las tapas del número #243, aparecido en 1963 cuando la revista todavía era independiente, y la del número #367, en 1966, a escasos 15 días de su cierre. Ambas portadas llevan exactamente el mismo dibujo, en donde dialogan dos generales. Uno de ellos le pregunta al otro "*¿De qué golpe nos conocemos? ¿Del de Uriburu? ¡No!... ¿Del de Rawson? ¡Tampoco!... ¿Del de Lonardi? ¡No, tampoco!*", enumerando los diferentes alzamientos militares de Argentina del siglo XX. La repetición parece leerse no solo como el reciclaje de un chiste apostando a la corta memoria de los lectores, sino también como la confirmación de una profecía quizás esperada: en la portada del número 243, en la esquina superior izquierda del dibujo, aparece una fotografía del general Juan Carlos Onganía con la inscripción "*¿Y a mi, por qué me miran*?", denotando que ya en aquel entonces se lo consideraba el hombre fuerte de Argentina, posible líder de un alzamiento futuro. El número 367 fue publicado tres días después de que un exitoso levantamiento militar colocase a Onganía a cargo de la "Revolución Argentina" y la Presidencia.

Esta falta de identidad se encuentra reflejada en una de las pocas referencias internas de esta última etapa. En un texto escrito por Cerino se mencionaba que *Tía Vicenta* no aumentaría de precio porque no la afectaban ni "*la situación económico financiera*" ni las "*dificultades porque está atravesando la industria gráfica*". Tampoco le afectaba el aumento sufrido por el papel de diario ni la renovación del convenio laboral de los periodistas. Esto era así porque "*todos esos problemas los tiene la empresa del diario "El Mundo" de la que dependemos en parte, ¡bah!, mejor dicho dependemos totalmente.*" (*Tía Vicenta* #351, 1966, 2).

En ese contexto llegará la tapa por la cual *Tía Vicenta* ha pasado a la historia como uno de los casos más notorios de censura durante el gobierno de Onganía. En ella se ve a dos morsas diciendo *"¡Al fin tenemos un gobierno como Dios manda!"* (*Tía Vicenta* #369, 1966, 1) **(FIG 37).** Estas hacían referencia al frondoso bigote de Onganía, uno de sus rasgos más destacables. A los pocos días, el Poder Ejecutivo emitía el siguiente comunicado:

> El Gobierno de la Revolución ha afirmado su respeto por la libertad de expresión.
> La protección de este bien fundamental para la convivencia social, exige distinguir el juicio honesto sobre la obra de gobierno, de la irrespetuosidad hacía la autoridad y la investidura jerárquica.
> En estos conceptos se basa la indicación del Gobierno Nacional a un diario matutino, respecto de la supresión de un suplemento dominical. (Secretaría de Prensa de Presidencia, *Comunicado*. AGN, Departamento de Archivo Intermedio, Unidad de conservación 78, 1966).

Y así, no con un estallido sino con un gemido, sin siquiera ser mencionada, solo apareciendo como "un suplemento dominical" terminaba la vida pública de *Tía Vicenta*. El episodio fue levantado por las principales publicaciones de la época:

> Según explicó Martínez Paz [titular de la cartera de Interior] a sus visitantes [Landrú y Carlos Infante, director de El Mundo y abogado de Haynes] fue el propio teniente general Onganía quien reaccionó ante los chistes a él dirigidos (…) La tapa de *Tía Vicenta* daba por inaugurada 'la era de la morsa' en una temeraria caricaturización del Presidente ("La desaparición de 'Tía Vicenta'", *Primera Plana* #187, 1966, 18).

Primera Plana informaba sobre el affaire con sobriedad. Destacaba que Landrú había realizado "audacias" semejantes anteriormente, pero tampoco tomaba partido de forma abierta, cerrando la nota con una cita a favor de la libertad de expresión levantada de un editorial del *Buenos Aires Herald*.

Mientras tanto, *Confirmado*, creada por Jacobo Timerman luego de marcharse de *Primera Plana* con el objetivo explícito de apoyar el creciente movimiento que llevo a Onganía a la presidencia, hablaba del asunto en términos más duros:

> …el gobierno revolucionario nunca ejerció presión sobre ningún órgano de prensa que formulara críticas a la gestión oficial (…) La filosofía de la medida, en cambio – según explican funcionarios de la Presidencia- es que no se puede realizar una sistemática acción disolvente ridiculizando por sus características físicas a los gobernantes. (*Confirmado* #58, 1966, 19).

Según *Confirmado* era sencillo para el nuevo gobierno estrangular a *Tía Vicenta* y *El Mundo* sin mayores paliativos, simplemente bastaba con "*no renovar la línea de créditos oficiales que permite la supervivencia de ese matutino*" (una acción que el gobierno de Onganía adoptará escasos seis meses después) pero había preferido "*adoptar una actitud clara, aún afrontado el riesgo de una polémica, para que quedara perfectamente establecida su posición: las críticas no podrán llegar a un límite que signifique menoscabar el prestigio institucional de la Presidencia de la República*".

En esta nota *Tía Vicenta* aparecía como botín de la negociación entre la editorial y el gobierno con respecto a la concesión de más créditos. Carlos Infante había iniciado estas negociaciones pero el nuevo gobierno se había mostrado molesto por la caricaturización de Onganía, reclamándole al director el cierre del suplemento. Este lo había suspendido de forma temporal, lo cual había llevado a una nueva reunión en donde el ministro pedía a *Tía Vicenta* "*cambiar su estilo humorístico o desaparecer*". Finalmente Infante había renunciado, el gobierno emitido una orden de clausura oficial y Landrú se había visto obligado a realizar un nuevo suplemento en el cual "*no podrá reincidir en su estilo ácido de humor político*" (*Confirmado* #58, 1966, 19).

El episodio desnudaba el inicio de una nueva etapa política, cargada de expectativas y directivas diferentes con respecto al ejercicio de la libertad de prensa en el país, pero también traicionaba las expectativas que gran parte de la población había depositado en el golpe y el nuevo gobierno, aclamado casi de forma generalizada. El motivo de la clausura, sin embargo, parecía producto del ensañamiento y fastidio personal de Onganía, molesto con su comparación zoológica, enmascarado en una defensa de la investidura presidencial.[63] Quizás, también, en una sobreestimación del poder de la imagen satírica producto de la campaña de desprestigio realizada contra Arturo Illia.

[63] Y significará el fin, hasta la equiparación de Videla con la Pantera Rosa, del empleo de la zoomorfización como herramienta privilegiada en la caricatura política.

Los dibujantes deberán esperar 5 años para la aparición de otra revista con una identidad notoria como *Tía Vicenta*. Su cierre anunciaba la falta de recambio a nivel de un proyecto editorial inmediato, a pesar de que, como veremos, una nueva generación de dibujantes comenzó a ejercer el oficio desde las páginas de los siguientes (y breves) proyectos editoriales de Landrú. Cancelaba, también, una cierta forma de convivencia entre prensa y poder político iniciada por la Revolución Libertadora. En la próxima etapa, los roces y conflictos entre los mismos aumentarán.

La independencia de partidos era el valor que Landrú insufló en su creación. En realidad, se expresará más bien como un acto de equilibrio y neutralidad ante cualquier simpatía política explícita, como demuestra el episodio de del Peral. Sin embargo, esta misma ecuanimidad disminuirá su potencial corrosivo a medida que los años sesenta comiencen a proponer opciones más radicales desde la política y el sistema de medios gráficos. Como cualquier empresa de largo aliento, *Tía Vicenta* había recorrido el arco que va de la innovación a la estandarización. Su cierre significó el fin de una época para el humor gráfico argentino pero, como veremos al analizar los próximos proyectos editoriales de Landrú, su línea editorial tampoco parecía preparada para enfrentar los nuevos tiempos.

3.2 Representaciones de Arturo Frondizi. Del estadista al Maquiavelo.

Arturo Frondizi es una figura cuyo legado y actuación al frente de la primera magistratura han sido intensamente debatidos. Fue un protagonista principal de la vida política del país desde los últimos años del peronismo, en los cuales se había perfilado como el político opositor de mayor proyección y claridad ideológica. Sus intervenciones radiales hacia el final de la presidencia de Perón, defendiendo la soberanía nacional en petróleo y en contra del régimen, lo habían presentado como una alternativa posible y deseable que llevaría al país por la senda de la soberanía energética y el respeto a la democracia.

Sin embargo, su derrotero entre la caída del líder justicialista y la elección que lo consagraría Presidente alienó a parte de aquellos que veían en él una cancelación definitiva de la época peronista. La alianza con Perón, la ruptura de la UCR en Unión Cívica Radical del Pueblo y Unión Cívica Intransigente, el enfrentamiento con su mentor Ricardo Balbín, lo volvieron sospechoso frente a sectores de las Fuerzas Armadas y viejos correligionarios. Una vez presidente, su abjuración del dogma de la soberanía nacional en la explotación de recursos energéticos, de las banderas de la educación laica impulsadas durante décadas por la UCR y la "traición" del pacto con Perón, lo enfrentaron a los trabajadores, a parte de su propio partido y a grandes sectores de la sociedad que vieron en él a un manipulador consumado.[64] Finalmente, durante 1959 implementó un plan de austeridad y regulación de los salarios y el consumo, impulsado por su nuevo ministro de economía Álvaro Alsogaray, lo cual lo enfrentó de forma decisiva con los gremios peronistas.[65]

La consideración de Frondizi varia de acuerdo a si se lo enjuicia conforme a los principios que esgrimió y con los cuales alcanzó el gobierno o los medios que puso en marcha para implementar su programa desarrollista, a menudo considerados una traición de aquellos principios. Es interpretado como un pragmático que se disfrazó de idealista o como un idealista obligado al compromiso. Szusterman (1998) comprende su proyecto de dos modos: por un lado el económico, como desarrollismo, por otro lado el político, como

[64] El pacto con Perón ha sido largamente analizado por la historiografía, ya que Frondizi negó durante mucho tiempo que haya existido, incluso después de que Perón lo revelara a la prensa a principios de 1959. Szusterman menciona que "*aparentemente no hubo un pacto formal, salvo las notas tomadas por Cooke*" y que el resultado de las discusiones fue "*una orden escrita de Perón, introducida clandestinamente en la Argentina, en la que le decía a sus partidarios que votaran por Frondizi*" (Szusterman, 1998, 110).

[65] Político de ideas neoliberales durante estos 20 años ocupó el ministerio de economía en diversas oportunidades y también organizó fuerzas políticas con el objetivo de llegar a la presidencia. De trasfondo militar, llegó al grado de capitán del Ejército. Su hermano, Julio Rodolfo, llegaría a Teniente General y Comandante en Jefe del Ejército Argentino, hasta su pase a retiro en 1968 por orden de Onganía, con quién se enfrentó a raíz del problema del retorno democrático y la integración de la CGT en el estado.

integracionismo, la idea de incorporar pacíficamente al peronismo en el sistema de partidos. Según la autora, la doctrina desarrollista fue un plan implementado sobre la marcha por Frondizi y Rogelio Frigerio.[66]

El resultado fue que su gobierno experimentó un proceso de desencanto acelerado, que provocó que el presidente rápidamente fuera acusado de cambiante, deshonesto, dubitativo y maquiavélico. ¿De qué forma fue reflejado este proceso en la caricatura política?

Las primeras imágenes que utilizaremos para trazar esta evolución fueron producidas por Lino Palacio en el periódico *Azul y Blanco* entre abril y agosto de 1958. El veterano dibujante lo presenta como una herramienta, un martillo con anteojos. Esta se presta especialmente bien a la transformación en Frondizi por sus características físicas: el palo de madera es su cuerpo longilineo, mientras que la cabeza del martillo, con sus prominentes picos para sacar clavos, reemplaza a la de Frondizi y su nariz, el elemento más empleado para caricaturizarlo. El gran volumen de ésta en comparación con el mango también podía ser leído como la indicación de que este político es un intelectual con un programa. La interpretación más evidente encontraba en él una herramienta, un elemento necesario para construir la Argentina post-peronista, contundente pero útil. Si la zoomorfización es una de las características del período, esta es una objetivación gráfica de carácter directo.

Sin embargo, los dibujos de Lino Palacio son cautos. Muchos presentan al Frondizi-martillo como el único elemento de la viñeta, sus líneas crudas recortándose sobre fondo blanco. El primero de ellos es de este estilo. El texto lee "*Antes de empezar a actuar / tendrá momentos muy bravos / cuando empiece a machacar / y a "sacar todos los clavos"*" (*Azul y Blanco* #96, 1958, 1). Los siguientes dibujos lo muestran en acción: golpeando un cincel que perfila un bajorrelieve de la República (*Azul y Blanco* #100, 1958, 1); clavando el cuadro de un amanecer soleado (*Azul y Blanco* #103, 1958, 1); y, finalmente, apuntalando los pozos petroleros mientras el texto inferior lee "*Con cuatro golpes bien dados / serán más que suficiente / para verlos afianzados / y que ninguna se tiente*" (*Azul y Blanco* #105, 1958, 1). Estos dibujos comunican parte de la esperanza depositada en el político radical durante los primeros momentos de su mandato, esperanza que, además, iba acompañada de un reclamo de acción decisiva y dinámica en una multiplicidad de ámbitos. No había tiempo que perder.

[66] Frigerio fue el principal asesor económico de Arturo Frondizi. De trasfondo marxista, en su juventud había pertenecido al grupo Insurrexit, agrupación juvenil de izquierda vinculada al Partido Comunista Argentino. Director de la revista *Qué Sucedió en 7 Días* entre 1955 y 1958, desde donde impulsó la candidatura del político radical. Una vez que Frondizi fue elegido, Frigerio ocupó durante un breve tiempo el cargo de Secretario de Relaciones Socio-Económicas, de donde se vio obligado a renunciar a finales de 1958. Sin embargo, continúo ejerciendo como asesor de Frondizi desde las sombras, y su influencia sobre el mismo se mantuvo hasta el final de su gobierno y más allá.

Sin embargo, en tiempo record el dibujante se encontraba expresando dudas con respecto a algunas de las primeras medidas del Presidente. Así, a los dos meses de iniciado su gobierno, el Frondizi-martillo de Palacio cuelga del cinturón de un militar dibujado con extrema simpleza, como dos prismas divididos por un rectángulo. El texto se pregunta si será "*un útil de labor / o un "instrumento" militar*" (*Azul y Blanco* #109, 1958, 1). Un par de semanas más tarde, el martillo yacía al lado de una hilera de clavos doblados, mal clavados, las tempranas decisiones erróneas del gobierno. La editorial de ese número pedía, de forma vehemente, que se anulen los contratos petroleros firmados con compañías extranjeras (*Azul y Blanco* #112, 1958, 1). En solo cuatro meses el presidente había recorrido el arco de herramienta útil a nuevo obstáculo. **(FIG 38, FIG 39)**

Palacio pondría fin a sus colaboraciones con el periódico poco después, y sus dibujos serán reemplazados por los de "Erizo".[67] Este seudónimo produjo una caricatura de portada en la cual el Frondizi-martillo es reemplazado por uno formado por martillos y hoces, un Frondizi comunista que había traicionado su país (*Azul y Blanco* #162, 1959 1). Corría el año 1959 y la publicación nacionalista estaba obsesionada con la idea del presidente como un infiltrado comunista.

Frondizi había sido protagonista de *Tía Vicenta* desde el primer número, situación que reflejaba su importancia dentro del panorama político argentino y su ascenso a principal figura de la oposición. Fue durante su presidencia que *Tía Vicenta* llegó a participar y parodiar de forma más directa las discusiones políticas del momento y a popularizar imágenes y textos que quedarán íntimamente relacionados con el gobierno radical. El Frondizi que aparece entre los primeros números y su elección a Presidente tiene como atributos reconocibles su nariz, su obsesión con el petróleo y su esquelético y lineal cuerpo, sin llegar a las deformaciones que tendrá cuando su actividad de gobierno se vuelva criticable. Landrú lo dibuja como una línea vertical, casi siempre sonriente, con dos obsesiones: el contubernio y el petróleo. Garaycochea también recordaba: "*A Frondizi (…) no solamente lo dibujaba de memoria sino que lo hacía con una sola línea*" (Garaycochea, 2011). Al momento de asumir esto cambiará.

En el número #31 de *Tía Vicenta* encontramos una doble página central donde la misma se asume "frondizista" y se ve, por un lado, dos fotos de Landrú con el presidente electo y,

[67] La única referencia sobre su identidad procede de la segunda época de *Azul y Blanco*, en donde revelan que eran dos personas: Jean Azema y André Delbaere. El primero era un poeta francés que había escapado de Francia luego de la Segunda Guerra Mundial por ser colaborador nazi. El segundo era un dibujante belga sobre quién los datos son escasos.

por otro, una carta, fechada el 16/10/1957 en donde se lee "*Arturo Frondizi saluda cordialmente al director y los colaboradores de la revista Tía Vicenta haciéndoles llegar su simpatía por la eficaz labor que llevan realizada*" (*Tía Vicenta* #31, 1958, 10-11). En las fotos se observa a un Landrú concentrado que dibuja en una hoja bajo la mirada sonriente y feliz del radical y su esposa. El "frondizismo" de *Tía Vicenta* es jocoso y absurdo, como todas sus declaraciones de adscripciones políticas, y está acompañado de una imagen que mostraba "*cómo iban a dibujar a Frondizi ahora*". Landrú lo presenta, de un lado, como una sola línea, escuálida, una cabeza ovoide de nariz gigantesca; del otro, con un cuerpo más proporcionado y benévolo y una nariz normal. El presidente electo tenía la intención de mostrarse como una persona dispuesta a reírse de sí misma, que prefería cooptar su representación generando un encuentro en el cual Landrú dibuje en su compañía.

La representación de Frondizi no tendrá jamás un tono de indignidad moral en su fisonomía. Si los artistas eligen formas "*con cierta confianza dentro de una situación de elección limitada*" (Gombrich, 1968, 84), veremos que las formas utilizadas para caricaturizarlo son mucho menos agresivas que las manchas de Perón o los dientes con que se representaba a Rojas. Estas últimas buscan la fealdad de forma consciente. La condena a Frondizi tendrá más que ver con sus idas y vueltas políticas, sus cambios de posición, antes que una crítica de carácter moral expresada en su fisonomía.

En *Tía Vicenta* continuará siendo un hombre con mirada sagaz y sonrisa maquiavélica que a medida que irá pasando el tiempo será juzgado con más dureza, pero jamás tratado de incompetente. Solo se desarrollará una forma de bestiario político, comparándolo con una jirafa. Este ícono será empleado en ocasión por Landrú, aprovechando el surrealismo que le era comúnmente atribuido y jugando una vez más con la flacura del presidente. El ejemplo más claro es la portada de *Tía Vicenta* #42, en donde un Frondizi-jirafa de cuello larguísimo dialoga con Aramburu-vaca en un campo de flores. Este último le dice "*a mi me habrán dibujado como vaca, pero vos no te librás de que te dibujen como jirafa*" (*Tía Vicenta* #42, 1958, 1).[68] **(FIG 40)**

Si tomamos al pie de la letra lo que dice Gombrich al respecto de que

> … la popularidad de este método se debe a diversas posibilidades obvias que ofrece. Una de ellas es la significación fija que se ha adherido a ciertos animales desde los tiempos de Esopo y La Fontaine (…) A uno le llamamos zorro astuto, y a algún otro, me temo, burro. (Gombrich, 1968, 171)

[68] Lino Palacio, en *Primera Plana*, una vez ya derrocado, lo dibujaba de tanto en vez como un avestruz, equiparándolo con un animal que frente a los problemas entierra la cabeza en la arena. Siulnas lo dibujaba de tal modo que su cuello y nariz se curvasen formando el pico de un buitre u otro pájaro de rapiña.

¿Por qué entonces la comparación de Frondizi con el zorro es inexistente? En la tradición de la caricatura rioplatense el bestiario político provenía de *Don Quijote*, periódico fundado por Eduardo Sojo. Éste tenía una "*posición frontal en sus declaraciones, ejerciendo la denuncia y la ridiculización de los políticos como centro de sus sátiras.*"(Matallana, 1999, 58) Allí surgiría la figura de Roca como el zorro, de Miguel Ángel Juárez Celman como el burrito cordobés, de José Evaristo Uriburu como el búho y de Luis Saenz Peña como el pavo. Si bien las funciones de la asociación eran similares a aquellas que encontramos en *Tía Vicenta* el grafismo era diferente y propio de la época. Los dibujantes de *Don Quijote* realizaban dibujos donde los rasgos de los gobernantes se adicionaban a sus deformaciones animales. Si bien estos dibujos aprovechaban todo el espectro de la mezcla humano-animal, al igual que *Tía Vicenta*, el detalle y la caracterización de los personajes remitían más directamente a la influencia del retrato, al realizar una reproducción del político detallada que permitía identificarlo. En el caso de *Tía Vicenta*, la representación del político animalizado, si bien no abandona jamás el grado necesario de similitud para su identificación, se acerca por momentos a una concepción más holística y completa, que parece influida por nuevas formas como el dibujo animado y el comic de "funny animals".[69]

En segundo lugar, el zorro tenía un fuerte vínculo con la figura de Roca, que se había apropiado del ícono a lo largo de sus dos gobiernos, asociado a la picardía, la inteligencia, el maquiavelismo. Si bien Frondizi también contaba con algunas de estas características, la manera en que el mismo se presentaba frente al público se compenetraba con ciertos ideales republicanos diferentes a los de Roca, con un giro tecnicista y modernizador. Quizás por eso el espíritu del zorro nunca se asoció a su persona y aquellos animales que lo reemplazaron lo hicieron por su similitud física y por cierta lógica del absurdo.

Estas representaciones se desarrollaron a medida que la corta luna de miel frondicista fue llegando a su fin. Sin embargo, seguirá siendo representado mayoritariamente como un hombre. El presidente también tendrá un comportamiento amable y abierto hacía los caricaturistas a lo largo de su mandato. Así como se presentará como un candidato cuyas ideas lo elevaban por encima de las divisiones partidarias para construir una nueva Argentina moderna y pujante, así también se presentará frente a aquellos que tenían por tarea

[69] El género de funny animals, surgido por la popularidad de los personajes de Warner y Disney, fue muy importante en Estados Unidos en los años cincuenta. Su nombre lo describe: aventuras cómicas de personajes animales antropomorfizados.

ridiculizarlo. Ya lo hemos comprobado con *Tía Vicenta*, pero un par de años después, ya en plena crisis de confianza de su gobierno, encontramos una reunión entre Frondizi y Luis J. Medrano, editor de la revista *Popurri*. La fecha es el 14 de abril de 1960 y Medrano opina lo siguiente:

> Sr. Medrano. – El motivo ha sido el de saludar al señor Presidente y entregarle el original de mi *Grafodrama*, ya publicado, denominado "Créeme". Asimismo conversamos sobre temas de actualidad, demostrando tener el señor Frondizi gran sagacidad; además, tuve oportunidad de comprobar que es un gran demócrata.
> Periodista. – Usted, como humorista, ¿considera que el señor Presidente tiene sentido del humor?
> Sr. Medrano. – Considero que el doctor Frondizi tiene un gran sentido del humor, más de lo que yo suponía. (Secretaría de Prensa de Presidencia, *Declaraciones formuladas por el señor Luis J. Medrano, a la salida del Despacho Presidencial*. AGN, Departamento de Archivo Intermedio, Unidad de conservación 29, 1960.)

El radical era un hombre que se preocupaba, al menos superficialmente y de tanto en vez, por brindar una buena imagen a aquellos encargados de ridiculizarlo. Esto también es recordado por Landrú:

> Arturo Frondizi me dijo una vez que él tenía una hija que se llamaba Elena, a la que no le gustaban los chistes políticos. Entonces le había dicho que se retirara de la política, y ella lo hizo, y se dedicó a la docencia. Elenita murió al poco tiempo y seguimos haciendo chistes políticos, pero Frondizi nunca se enojó. (Dipaola, 2006).

A la vez, durante este período *Tía Vicenta* tuvo una participación fundamental en una de las principales controversias que se tejieron alrededor del presidente durante su primer año de gobierno: la renuncia de su vicepresidente, Alejandro Gómez, político de cariz más tradicional, maestro de provincia del pueblo de Beraverú. Según Landrú, todo comenzó porque

> …había visto de casualidad en un restaurante a Alejandro Gómez (…) almorzando con Isaac Rojas en una mesa del fondo; unos días más tarde volví a verlo, acompañado esta vez por el famoso general Cuaranta, que había sido jefe de la SIDE durante la época de la Libertadora (Landrú y Russo, 1993, 27).

Estos supuestos cruces, que confirmarían que Gómez estaba conspirando en contra de Frondizi, se tradujeron en una serie de imágenes de la traición: Gómez probándose anteojos negros, la marca de estilo de Isaac Rojas (*Tía Vicenta* #40, 1958, 1); Gómez sentado en la silla presidencial de Frondizi diciéndole "el que se fue a Sevilla, perdió su silla" (*Tía Vicenta* #65, 1958, 1); un análisis lombrosiano de la cara de Gómez en el cual su mentón redondo lo

marcaba como "*golpista independiente*" y su doble mentón como "*complotista crónico*" (*Tía Vicenta* #68, 1958, 1). Pero, además, resultó en la elaboración de una frase pegadiza yuxtapuesta a numerosas fotografías del vicepresidente: "*Y a mi, ¿por qué me miran?*". Esta frase aparecía en casi todas las portadas y se popularizó en la sociedad como un latiguillo.

Lo que algunos han descripto como la ingenuidad del vicepresidente y otros han visto como un conato conspirativo, terminó desencadenando su renuncia a mitades de noviembre de 1958. El evento ilustra, por un lado, la obsesión con las conspiraciones y planteos militares que envolverá al gobierno radical. Por otro, es un importante ejemplo de la notoriedad de la revista en estos años, capaz de tomar elementos de la realidad y re-interpretarlos dentro de su tónica para imponer frases e imágenes que luego contarán con prédica dentro de la sociedad. La frase "*Y a mi, ¿por qué me miran?*" continuará siendo usada durante toda la presidencia de Frondizi y de Illia, siempre yuxtapuesta a algún político o militar de quién se sospecha que está conspirando, convirtiéndose en sinónimo de la duplicidad y la traición oculta.

El gobierno cosechó fuertes críticas a medida que se desarrolló, sobre todo por su política económica. En *Tía Vicenta*, esta crítica se descarga sobre el propio presidente y está en manos de los dibujantes que la abandonarían para partir a *4 Patas*. Los primeros meses de 1959 correspondieron a la puesta en marcha del plan de estabilización económica, que desencadenó grandes conflictos laborales: el de los petroleros en Mendoza, a finales de 1958, que provocó la implementación del Plan CONINTES, la huelga del frigorífico Lisandro de la Torre en enero de 1959, y la de los bancarios que mencionamos como el desencadenante de la pelea Landrú-del Peral.

Las críticas se centrarán en dos facetas: su condición antipopular (la traición al pacto representado en la represión laboral) y su "entreguismo" ante los Estados Unidos. En el número #76 Kalondi dibuja una tira cuyos cuadros quieren confundirse con fotogramas de celuloide, como una película de cowboys. Frondizi, vestido con un sombrero vaquero y portando un rifle lucha contra los indios desde su caravana. Luego es ayudado por la caballería, que llega portando una enorme bandera norteamericana. Al final, los indios están muertos y Frondizi se da la mano con los cowboys (*Tía Vicenta* #76, 1959, 12). En el número siguiente una página de 8 cuadritos por este mismo autor lo muestra negociando con un hinchado y desconfiado empresario norteamericano que fuma un puro y está sentado encima de una bolsa de dinero. Frondizi ofrece el petróleo, la energía eléctrica y finalmente a la República para poder llevarse un puñado de dólares (*Tía Vicenta* #77, 1959, 5). Por último, rescatamos un dibujo en el cual no se encuentra el presidente, pero se nota algo de la insatisfacción imperante. Utilizando la vieja representación del orden social como una

pirámide, Kalondi muestra a los obreros arrodillados y con grandes ojeras como la base de la construcción, luego los empleados públicos, luego la clase media, luego los militares, los curas, y los aristócratas. Todos sostienen a una sola mujer, la "clase ociosa" de la sociedad, a la cual un mayordomo le alcanza un libro (*Tía Vicenta* #80, 1959, 22). **(FIG 41)**

Por su parte, Nowens, uno de los críticos más severos del gobierno, muestra que "el gran cambio" de Frondizi consiste en engordar de forma obscena mientras un obrero enflaquece cada vez más (*Tía Vicenta* #76, 1959, 17). En otro dibujo grafica la diferencia entre el Frondizi previo a las elecciones y el posterior: en el primer cuadro un grupo de trabajadores felices le gritan "*¡Dale Flaco!"* al político, que parece dubitativo. El segundo cuadro lo muestra exultante mientras les grita "*¡Delen Flacos!"* al mismo grupo, deprimido, con moscas sobre su cabeza (*Tía Vicenta* #82, 1959, 29).[70] **(FIG 42)**

Incluso Quino, quién generalmente se cuidaba de realizar caricaturas de políticos identificables, produce dibujos de Frondizi en donde el presidente, escuálido, demacrado, con barba de varios días, se encuentra a punto de firmar un contrato mientras el Tío Sam lo observa de forma severa (*Tía Vicenta* #81, 1959, 11). O lo dibuja como un arreglalotodo, con el clásico enterito que los dibujantes utilizan como símbolo icónico de los obreros, sacando tanques y soldados de una caja en donde se lee "*Se arreglan huelgas y paros*" (*Tía Vicenta* #78, 1959, 12). **(FIG 43)**

Estas representaciones dan forma gráfica a la dimensión de la traición. La duplicidad del radical lo reduce a la figura del entregador, de un sirviente de Estados Unidos dispuesto a ceder todas las riquezas argentinas, un Presidente que reprime y hambrea a los obreros que había prometido integrar en su proyecto político.

[70] Jacobo "Yaco" Nowens es otro dibujante cuya carrera ilustra los vaivenes del oficio. Se inició como caricaturista político, trabajó en *Clarín* desde 1954 y 1965, fue colaborador de *Tía Vicenta* en su primera época y de *4 Patas*. Entre 1962 y 1963 participó de los semanarios peronistas *18 de Marzo* y *Compañero*, publicaciones realizadas por el sector peronista liderado por Héctor Villalón, fundador del Movimiento Revolucionario Peronista, que ha sido señalado como el génesis del peronismo revolucionario (Raimundo, 2001). Allí descarga una vez más su odio contra los Estados Unidos, los empresarios y su simpatía hacia los trabajadores, protagonistas privilegiados de sus dibujos, siempre en situación de explotación. Durante este período lanza una revista llamada *Zoológico*, de la cual solo salen dos números, prácticamente confeccionada por su cuenta, con colaboraciones de Kalondi, Brascó y otros. A partir de 1966 comienza una carrera como artista plástico, y abandona el mundo del humor gráfico por las galerías. Su estilo de arte se enfrenta con el pop art y los avances del Di Tella, en quienes encuentra los signos de la penetración norteamericana. En una entrevista expresa: "*Aquí se estaba dando un movimiento interesante de pintura, muy propia, que hacia nuestra cultura, pero con la Fundación Ford y con el Instituto Di Tella trajeron el Pop Art (...) Dos veces hablé con Romero Brest y le dije porqué en vez de ver el Pop Art, el Ratón Mickey, Superman y todos los personajes norteamericanos no aprovechamos historietas argentinas como Patoruzú, Mafalda, que también son el arte popular. ¿Por qué yo tengo que decir Pop Art si yo puedo decir Arte Popular Argentino, arte nuestro?*" (Gaspar, 1993). Su postura política, fuertemente nacionalista y cercana al peronismo, parece otro eslabón en la cadena que conduce a la asociación más directa con el mismo de Caloi.

Una vez que se produzca el éxodo hacia *4 Patas*, *Tía Vicenta* reducirá la cantidad de ataques mientras que en *4 Patas*, curiosamente, la figura del presidente prácticamente desaparecerá. En la revista de Landrú se produce el efecto de concentrar el efecto caricaturesco en elementos satelitales al Presidente: los militares y Álvaro Alsogaray. A partir de allí, la lectura que los caricaturistas políticos realizan de la obra del gobierno se alinea con la interpretación de un proyecto condicionado, coartado por elementos externos encarnados en el ejército y el economista liberal. Aquí podríamos hacernos eco de las palabras de W.A. Coupe para explicar el lugar contextual que ocupa la representación de Frondizi: "*El valor emotivo de una caricatura política (…) no está determinado simplemente por el hecho de la caricatura, pero por la manera y el contexto en que esa distorsión aparece.*"(Coupe, 1969, 88). Así, los caricaturistas de *Tía Vicenta* comenzaron a reflejar el precario equilibrio de poderes que producía los planteos militares. Y a concentrar aquellas instancias caricaturescamente más inventivas en el carácter y fisonomía de Álvaro Alsogaray, personaje con el cual, a la vez, desarrollan una relación de simpatía y cercanía, una evidencia de que "*Inclusive cuando una caricatura se inclina a la sátira punitiva hay un cierto proceso simpatético (…) frecuentemente en funcionamiento*" (Coupe, 1969, 92).

Los planteos militares, en *Tía Vicenta*, adquirirán su carácter mítico en la figura del dragón verde, la logia militar de origen y existencia incierta a la que se le imputaba diversas conspiraciones para derrocar al gobierno. Esta figura aparece por primera vez en *Tía Vicenta* #64, en una nota de Carlos del Peral. Al lado de una fábula china inventada por el mismo, en la cual un mandarín se niega a reconocer la existencia del monstruo hasta que este aparece y se lo come, publican una imagen de un dragón repleta de detalles, sin alas, pero con cuatro patas y una cola retorcida. (*Tía Vicenta* #64, 1958, 6)[71] La alegoría parece clara: si Frondizi no tomaba a sus adversarios con seriedad, cuando estos despertasen iba a ser muy tarde.

A partir de allí, el Dragón Verde se volvió parte de los protagonistas políticos del semanario. Quién aprovechó la imagen más extensamente y codificó un cierto estilo fue, una vez más, Landrú. A los pocos números aparecería en tapa, en una amalgama de detalles míticos y militares. Un dragón cubierto de escamas urticantes, cuatro patas, alas de murciélago, lenguas de fuego, charreteras en los hombros con condecoraciones, un gorro militar y un cinto del que cuelga un sable, está sentado en un despacho mientras un tembloroso Frondizi le pregunta cuales son las órdenes para hoy. (*Tía Vicenta* #69, 1958, 1). En números posteriores, el dragón aparece con características de perro, a los pies de Frondizi,

[71] El dibujo lleva la firma solitaria de "Miguel", artista que no formaba parte del elenco estable de *Tía Vicenta*, quizás un colaborador ocasional o un seudónimo del mismo Del Peral.

atado con una correa, mientras el presidente pregunta *"¿Y que? ¿Acaso Aramburu no tenía un perro?*" (*Tía Vicenta* #71, 1958, 1). Solo Landrú llegará a este nivel de condensación. El resto de los artistas harán aparecer al dragón como un ser tradicional, con los rasgos clásicos del animal fantástico. **(FIG 44)**

La figura del dragón es un elemento muy antiguo de la iconografía medieval y cristiana, que representa en distintos niveles al diablo, la corrupción y el mal: "*Los bestiarios reforzaron la imagen bíblica del dragón como una criatura olvidada por Dios, mientras al mismo tiempo lo presentaban como un peligro para la vida humana y la salvación."*(Lippincott, 1981, 3) Si bien durante el renacimiento, asociado al estandarte militar "*la imagen del dragón como un protector vigilante de la virtud ayudó a aumentar su atractivo,*" (Lippincott, 1981, 13). Pero si el dragón medieval generalmente es mostrado en una situación de derrota, en las imágenes del Dragón Verde encontramos a un presidente débil o al menos dispuesto a una convivencia con el monstruo, una representación bastante precisa del equilibrio de poder imperante. El Dragón Verde presenta, en una rápida y veloz imagen, un conflicto prolongado en la administración Frondizi, los planteos militares.[72] Además homologa militares con bestias, pero no cualquier bestia: una bestia mítica e inexistente, frente a la cual se admite que el peligro puede ser feroz, pero que también existe cierta paranoia de parte del gobierno que construye hombres de paja para justificarse.

La última mención al Dragón Verde se da en el número 99, luego de la renuncia de Manuel Reimundes, general con inclinaciones contemporizadoras frente a los peronistas que era acusado de liderar la logia (de la misma manera que Perón había surgido del GOU). En la editorial, escribe Landrú: "*ya nadie incendia iglesias; ya nadie quema banderas; ya nadie va con un bombo a Plaza de Mayo (…) y ya nadie destroza el Jockey Club. ¿Serás capaz de hacerlo tú, Manuel?*" (*Tía Vicenta* #99, 1959, 3). Finalmente, el poderoso dragón se había transformado en otro modo de criticar al peronismo.

La figura de Alsogaray, por otro lado, daría más tela a los dibujantes, al ser un miembro del gobierno con existencia comprobada y permanencia prolongada. Es explotada desde el ridículo físico que puede deslizarse hacia lo moral, pero que en general apunta a una sátira más básica. Alsogaray pasaría a la historia como "El Chanchito", una imagen creada por Landrú que se aprovechaba de sus curiosas orejas, su nariz y su contextura física. Al principio

[72] En 1973, la revista *Confirmado* listará todos los intentos de golpe a Frondizi: 9 a lo largo de 4 años (*Confirmado* #370, 1973, 12).

es dibujado con orejas colgantes, mofletes amplios y un cuerpo rechoncho.[73] El chanchito recién aparecería en el número 140 del 16 de abril de 1960. La tapa muestra a un Alsogaray muy similar a los anteriores, pero con patas de chancho, acusando a un carnicero de asesino por matar a un porcino. **(FIG 45)** A partir de allí, los dibujantes tomaron distintas aproximaciones para representar esta invención gráfica. Algunos lo dibujaran con patas de chancho, otros con el cuerpo entero, otros lo seguirán dibujando igual que antes, reemplazando su nombre por el mote de "chanchito". Landrú comenta que el apodo surgió porque lo invitaron a una conferencia de prensa cuando asumió como ministro de economía donde

> … empezó su discurso diciendo que había que comer menos carne de vaca y más carne de chancho (…) yo lo miraba hablar y no me costó nada bautizarlo El Chanchito. Ahora le dicen, peyorativamente, el chancho, pero mi apodo pretendía ser simpático. (Russo, 1994, 95)

Estas aproximaciones no explotan la carga simbólica que está asociada a la figura del chancho (suciedad, inmundicia). La figura del chanchito parece asemejarse más a uno de esos apodos de patio escolar, basados puramente en la similitud física. Alsogaray es criticado, en primer lugar, por su política económica de austeridad, por su asociación con el FMI y los organismos de crédito internacionales, la cual es leída como subyugación y explotación de los trabajadores y el país. Otra burla, que se volverá continua y obsesiva, tiene que ver con su utilización de la televisión como medio privilegiado para realizar sus alocuciones al país.

Esta última asociación competirá con el chanchito como la representación más usual de Alsogaray. Se referirán a él como "*nuestro ministro de televisión, viaja a los Estados Unidos de América. (…) para interiorizarse de los adelantos de la televisión norteamericana*" (*Tía Vicenta* #113, 1959, 3). Una imagen de tapa lo verá hablando a un grupo de esqueletos mientras menciona que "*su plan económico se viene realizando con todo éxito*". La imagen de Alsogaray, gordito, rozagante, bien peinado, contrasta con la cara inexpresiva y formada por huesos de sus gobernados (*Tía Vicenta* #123, 1959, 1). Esta construcción alcanzará su punto máximo cuando *Tía Vicenta* se disfrace de *Canal TV*, revista sobre televisión de la época. Alsogaray ya no era ministro, pero no podían evitar colocarlo en la tapa, en una caricatura realizada por Ianiro donde se lo ve sonriente, de pómulos rosados y tocándose el mentón, con

[73] Hay una gran similitud entre ésta representación de Alsogaray y algunos dibujos de George Grosz, especialmente en su representación de los gordos y satisfechos burgueses y capitanes de industria.

el epígrafe "*Premio Martín Fierro de televisión, año 1960*" (*Tía Vicenta* #195, 1961, 1). **(FIG 46)**

La conjunción de Alsogaray con la televisión señala cierta novedad. Antes, los políticos habían dependido de manera fundamental de la radio para comunicar sus ideas. El momento de mayor prestigio de Frondizi tuvo que ver con sus discursos emitidos por este medio durante el gobierno peronista. Aquí se encontraba un nuevo tipo de político, con ideas liberales que en ese momento pertenecían a una minoría, como la disminución de la regulación estatal de la economía y las relaciones cercanas con Estados Unidos y los organismos de crédito internacional. Esa modernidad ideológica iba acompañada de la modernidad técnica: Alsogaray llegaba a los hogares a través de la televisión, se presentaba con datos, pancartas y un lenguaje árido y tecnicista que, sin embargo, no abandonaba por completo la metáfora, acuñando la famosa frase "*hay que pasar el invierno*" para referirse al plan de austeridad de 1959.

La representación de Alsogaray tendrá, entonces, un dejo ambiguo: si bien muchos chistes lo acusarán de ser el responsable del hambre de los argentinos, también se verá cierto cariz simpático en su figura rechoncha. Cuando llegue el momento en que el líder radical le pida la renuncia, molesto por su notoriedad, *Tía Vicenta* se vestirá de luto, publicando un número en el cual la tradicional tapa en dos colores está impresa en blanco y negro, y la famosa tía, dibujada por Landrú, derrama una lágrima por el ministro (*Tía Vicenta* #182, 1961, 1). Esta despedida a un protagonista político, a pesar de su carácter irónico, no le será concedida a ninguna de las figuras electas que sean expulsadas del poder por golpes militares.

Esta construcción, a su vez, contrasta con la figura de Frondizi, un personaje físicamente opuesto a Alsogaray, que se había presentado a la sociedad mediante un medio de difusión que privilegiaba la palabra. Si bien ambos tenían un tenor igualmente tecnicista, el primero hablaba del petróleo como un elemento de engrandecimiento de la patria; el segundo, por el contrario utilizaba los datos técnicos, los flujos de precios, la inflación, etc., como un indicador árido de la austeridad, del sacrificio.

Las últimas y más interesantes imágenes de Frondizi en *Tía Vicenta* acontecerán cuando está ya haya iniciado su gran labor mimética de otras publicaciones, durante 1961 y 1962. Son atractivas porque ilustran la confusión en la que había sumido a sus detractores con sus virajes continuos en materia política y económica, y la manera en que estos virajes lo habían dejado sujeto a las críticas de todas las parcialidades, que veían en él, alternativamente, a un

comunista o un vendepatria.[74] La primera es la tapa del número en que se disfrazan de *Billiken*, realizada por Siulnas en el estilo de Lino Palacio. Allí están Frondizi y Kennedy como niños con cara de adultos jugando juntos. El argentino se lleva una caja con bolitas mientras Kennedy le ata la pierna a la mesa, esperando que caiga. Los rodean autos, cohetes y aviones de juguete. Pareciera referir al proyecto de la Alianza para el Progreso y la negociación que el presidente estaba llevando a cabo en aquel momento con el Presidente norteamericano, negociación que terminó en fracaso. Parece un ladrón infantil superado por la mayor astucia del norteamericano (*Tía Vicenta* #189, 1961, 1). En el interior, una lección de inglés a cargo de Landrú pregunta sobre el primer mandatario: "*Is this boy Frondizi or Pinocho?*" y más abajo "*Is Pinocho a comunacho boy?*" (*Tía Vicenta* #189, 1961, 6). **(FIG 47)**

La siguiente imagen es una de las más conocidas de la publicación: Frondizi y el Che se abrazan en una portada que parodia una popular revista del corazón. En el fotomontaje, el radical parece contener una sonrisa y la cabeza del Che esta pegada sobre un cuerpo femenino vestido de verde (*Tía Vicenta* #191, 1961, 1). El motivo de la portada es el encuentro secreto que habían sostenido con Guevara a mitades de agosto de 1961 y que había despertado gran indignación entre los militares y parte de la población. El tono de la misma parecía traslucir la percepción de lo clandestino e indecoroso de la reunión, traspolando política al lenguaje de la noche y la seducción, con Frondizi como un playboy y el Che como una dama de compañía. **(FIG 48)**

La tercera imagen proviene del número en el cual se disfrazan de *Pravda*, el periódico oficial soviético. En la tapa (otro fotomontaje) vemos la cara de Frondizi sobre tres cuerpos, los tres con gorros rusos e impermeables. El epígrafe los presenta como "*Silvio, Risieri y Arturo, los hermanos Karamazov*" (*Tía Vicenta* #197, 1961, 1). En el interior se solazan con la paranoia, represión y re-escritura de la historia del estado soviético, que a la vez refleja la inconstancia del presidente. Así, el gobierno de Frondizi es calificado de "*dictadura fascista*" que "*tomó el poder por asalto en connivencia con las fuerzas reaccionarias de ese desdichado país*" (*Tía Vicenta* #197, 1961, 3). Empero, unas cuantas páginas más tarde, en una "*carta de Kruschev*" se invita a los camaradas a viajar al país argentino donde serán recibidos "*no como a conquistadores, sino como a liberadores; no como infiltrados sino*

[74] La acusación de izquierdismo y comunismo a Frondizi venía dada por sus contactos con círculos comunistas luego del golpe de estado de 1930 y por su actividad como abogado de presos políticos. Si bien esta acusación fue atemperada por sus cambios al frente del gobierno, muchos todavía veían en él un agente encubierto soviético que actuaba con cinismo al adherir a una economía de libre mercado e intentar seducir a Estados Unidos. Su hermano, Silvio Frondizi, por su parte, fue un reconocido teórico y activista marxista, quién murió asesinado por la Triple A en 1974.

como profetas" ya que "*¡Frondizi os aguarda sentado a la diestra del Che Guevara!*" (*Tía Vicenta* #197, 1961, 14). **(FIG 49)**

El político había licuado su afiliación ideológica: podía ser atacado por comunista tanto como por capitalista, por tirano y por liberador, por pro-yankee y pro-ruso al mismo tiempo. Su intento de manipular los resortes del poder mediante golpes de efecto y voluntarismo le había alienado de grandes porciones de la población. *Tía Vicenta* encontraría en él un sujeto prismático de burlas, un personaje que, de acuerdo al modo en que era visto, podía ser objeto de las críticas de signo ideológico más contradictorio. A lo largo de estos carrilles transcurrirá gran parte de la visión caricaturesca presentada por *Tía Vicenta* de este gobierno.

Una última imagen, realizada por Landrú, ilustra el modo en que Frondizi terminaría sus días al frente de la primera magistratura: vestido como un náufrago, se encuentra en la Isla Martín García, acompañado solamente por Frigerio, con los atavíos de un salvaje. La isla es minúscula, el clásico pedazo de tierra de un chiste de náufragos, y está habitada por estos personajes, un par de pajaritos y el famoso gato de Landrú. Una solitaria palmera sirve como toda vegetación. En el epígrafe, Landrú los compara con Robinson Crusoe y Viernes (*Tía Vicenta* #208, 1962, 1). Frondizi aislado, recluido, acompañado solamente de su fiel ladero y consejero, reducido a un estado de salvajismo. El primer experimento de democracia representativa en la etapa post peronista había terminado. **(FIG 50)**

3.3 Arturo Illia entre la paloma y la tortuga.

Luego de la caída de Frondizi, la primera magistratura del país quedó en manos de José María Guido, presidente del Senado, quién la asumió obligado por las presiones del sector militar azul, de carácter más legalista. Del conflicto surgió la figura poderosa de Juan Carlos Onganía, nombrado Comandante en Jefe del Ejército por Guido, que dominaría la política argentina hasta 1970.[75] Las imágenes de Guido, por el carácter transitivo e inestable de su presidencia, no forman parte central de nuestro trabajo. Sin embargo, podemos mencionar algunas regularidades. En primer lugar, el retorno de los gorilas: en sus primeras apariciones en *Tía Vicenta*, Guido aparece bajo la pluma de Landrú en la falda de un gorila que le dice que tiene que hacer (*Tía Vicenta* #206, 1962, 1) o es observado por dos gorilas orgullosos que mencionan que está dando sus primeros pasos (*Tía Vicenta* #210, 1962, 1). Cierta ferocidad que habíamos encontrado en la representación de los gorilas durante la Revolución Libertadora está ausente. Se los ve felices, orgullosos de al fin tener un Presidente que les hace caso.

Esta representación se une directamente con aquella que es más usual, y que tiene que ver con la debilidad y falta de decisión del gobernante. Puede aparecer en un fotomontaje como un títere que actúa en una obra llamada "*Anulemos los comicios, Pepito*" (*Tía Vicenta* #208, 1962, 2). O, bajo la pluma de Faruk, como un niño que juega con bloques de madera mientras los militares se preguntan "*¿no es hora de pensar en su futuro?"* (*Tía Vicenta* #216, 1962, 20). O, en uno de los actos de mímesis de Siulnas, ser dibujado como el protagonista de una parodia de *The Little King* de Otto Soglow, en la cual el "rey petiso" va a la casa de gobierno, no pronuncia palabra, solo lee el suplemento de historietas y entrega otros papeles importantes a los militares, y a la hora de hablar con los obreros les proyecta un discurso realizado por un uniformado desde una pequeña televisión (*Tía Vicenta* #215, 1962, 12-13). **(FIG 51)**

Esto destaca el tercer rasgo: la omnipresencia castrense. Si la intención de estos al realizar un "golpe institucional" era teñir la investidura de Guido de legitimidad, esta legitimidad es perforada de forma continua por los humoristas de *Tía Vicenta*, quienes no tienen prurito en mostrar el poder detrás del trono. Landrú muestra a Guido siendo pateado por los militares como si fuese una pelota, un objeto de diversión, incapaz de detener su humillación (*Tía Vicenta* #234, 1963, 1). Mientras tanto, Manucho realizaba una ilustración

[75] Sobre el conflicto entre los militares azules y colorados y su impacto en la prensa puede verse el capítulo 3 de Monchkofsky (2013). Para una reconstrucción desde el punto de vista de la historia del ejército, Potash (1994).

sobre un monumento a Guido en el cual el pequeño presidente se encuentra rodeado por las estatuas de dos militares, indicando que ni siquiera en el pasaje a la historia se verá libre de la tutela (*Tía Vicenta* #243, 1963, 12).

La pequeña estatura de Guido se prestaba para configurar una representación caricaturesca fija que traducía en lo gráfico estas características. Guido es un hombrecito pequeño, a menudo con el ceño contrito en una expresión de angustia, en otras ocasiones con los ojos entrecerrados denotando falta de interés e inteligencia. La asociación más cercana es con un niño asustadizo. Si Frondizi había desconcertado a todos, Guido era incapaz de realizar un movimiento inesperado. Esto no evitaba que sea visto con cierta simpatía y cierta superioridad por los dibujantes dada su condición inofensiva, que se expresa en esta anécdota de Landrú en donde parece alguien muy alejado del ejercicio vigoroso de la política:

> Guido tomaba mucho. A tal punto que lo llamaban El Varón de Río Negro, por una marca de vino. Una vez fuimos con Dringue [Farías], Tato Bores y otros a la Rosada y nos tomamos una damajuana. Nos divertimos mucho y a mí me pareció que no nos iban a censurar. (Moreno, 2007).

Arturo Umberto Illia llegó a la Presidencia en octubre de 1963, luego de triunfar con solo el 25,14% de los votos en las elecciones de julio de ese año. Esas elecciones consagraron en segundo lugar al voto en blanco, que representaba al peronismo. Como consecuencia del escaso caudal electoral, su gobierno fue débil y su legitimidad fue cuestionada. El veterano radical además fue atacado por su carácter apacible y mesurado. Tcach menciona que en este período existe "*una tibieza de fe de importantes sectores políticos y sociales en las virtudes de la democracia y más específicamente en su potencialidad para dar solución a la cuestión peronista*" (Tcach y Rodríguez, 2006, 52). Illia se veía atrapado "*por una doble impugnación: la populista –centrada en el peronismo y sus aliados- y la de quienes lo objetaban desde una perspectiva liberal conservadora*" (Tcach y Rodríguez, 2006, 53).

Illia contrastaba enormemente con Frondizi. Donde uno había sido un adlátere de la eficiencia, la rapidez, la tecnocracia; el otro representaba la inflexibilidad ideológica, la tradición republicana del radicalismo, la confianza en el partido. Sin embargo, su política económica se reveló como positiva, logrando la reactivación económica, congelando las tarifas de las empresas estatales, con un aumento del PBI del 10% por año (Gerchunoff y Llach, 1998, 292). Asimismo, para el gobierno de Illia "*el restablecimiento de las libertades públicas, el respeto a la independencia del poder judicial (…) y la vigencia irrestricta de la*

libertad de prensa, constituían un núcleo duro de la acción del gobierno" (Tcach y Rodríguez, 2006, 69).

Existe un lugar común entre las reconstrucciones históricas del gobierno de Illia que asumen que la representación de su figura que coaguló en una serie de imágenes satíricas de potencia insospechada contribuyó de forma decisiva con la caída. Esta interpretación supone que "la tortuga" expresó y concentró la frustración social (un valor de difícil medición) e incluso actuó como ariete con su simple trazo. Los mismos protagonistas parecen recordar el período con un dejo de sobre-estimación del poder de sus imágenes y buenas dosis de arrepentimiento. En palabras de Garaycochea: "*cometí varios errores en mi vida metido en política, por ejemplo, sacar en la revista Atlántida una doble página tomándole el pelo a Illia.*" (Garaycochea, 2011).[76]

Esta visión debe ser colocada en contexto: la caída del gobierno radical tiene mucho más que ver con una situación política nacida inestable, con una legitimidad puesta en duda por su bajo caudal de votos y con una circunstancia en la cual todos los factores de poder del momento, desde militares hasta sindicalistas, atendían a un juego propio que veía como una solución pronta y hasta deseable un nuevo golpe militar. En este contexto la tortuga se vuelve sencillamente otro elemento de una constelación de ataques e invalidaciones políticas que terminaría asentando un sentido común social en el que Illia era un gobernante débil, lento e inefectivo.

La representación de la que partiremos para analizar las imágenes del radical es una aparecida en el anuario de 1964 de *Tía Vicenta*, publicado a finales de 1963. Es un fotomontaje, práctica muy querida por Landrú, por lo cual si bien no tiene firma, creemos que le corresponde. En ella se observa a Illia, recién electo, con su cara pegada al cuerpo de un niño, parado sobre un escritorio, sosteniéndose los pantalones y hablándole a un Balbín adulto con cara de sorpresa (señalado por muchos como el artífice de su triunfo y su padre político) que sostiene una lista de promesas y actos de gobierno mientras Illia le dice "*¡Papá, papá, dame Higienol!*" (*Tía Vicenta Anuario 1964*, 1963, 43). Como menciona Gombrich "*a diferencia del artista reconocido, el periodista gráfico podía dar al público lo que le gustaba, sin miedo de infringir ningún código, real o imaginario, de buen gusto.*"(Gombrich, 1968, 157). La imagen transmite la idea de un personaje político dependiente de otro, infantil,

[76] Su labor crítica contra Illia, sin embargo, se expresó de forma más clara en sus colaboraciones aparecidas en las páginas de *Confirmado*, revista creada por Jacobo Timerman específicamente con el objetivo de impulsar el golpe. Allí, Illia era un viejito ojeroso y arrugado, su cara y su cuello un conjunto de líneas rectas en donde se lee el cansancio y la distracción, siempre acompañado de un mate y una pava para connotar su condición de médico proveniente de un ambiente rural, anticuado y con pocas luces.

carente de capital propio, débil y gagá. Un político que no puede ni siquiera limpiarse a si mismo, en un ataque mucho más frontal y agresivo que aquellos que hemos visto dirigidos a Frondizi, de quien se respetaba sus ideas, su maquiavelismo, su poder. Illia carece de esto. **(FIG 52)**

Las imágenes más populares tienen que ver con esta debilidad. Así, lo presentan como imagen de un salón de belleza, la mirada perdida, en un dibujo que destaca su condición demacrada y agotada, con un texto que lista posibles problemas: "*verrugas, párpados caídos, cutis seco, cutis graso, cutis de tortuga*" (*Tía Vicenta* #281, 1964, 2), o Vilar lo dibuja llevando maíz al Tedeum, caminando al lado de Carlos Perette, su vicepresidente, "*para darle de comer al espíritu santo*", en otro ejemplo de ingenuidad provinciana que roza la estupidez (*Tía Vicenta* #281, 1964, 46). Mientras tanto, en *Leoplán*, Medrano presenta a Illia con cara de sueño a lomos de una tortuga, recorriendo la pampa, en un dibujo que lleva por nombre "Lontano" haciendo referencia a la frase italiana "*Piano, piano si va lontano*" ("Lento, lento, se llega lejos") (*Leoplán* #720, 1964, 69). Los caricaturistas utilizaban "la tortuga" de distintos modos, pero la complementaban con otros dibujos que traslucían mayor animosidad, o un sentimiento de lástima y compasión.

El mismo Landrú dibuja a menudo un Illia-tortuga, con su cara arrugada y un bonito caparazón con espirales, por ejemplo en un juego de mesa llamado "*La Tortuga y la Tortuguita*" en donde, contra la lógica de este tipo de juegos, la mayoría de los casilleros causan retrocesos y pérdidas (*Tía Vicenta* #290, 1965, 4). Pero también se aprovecha de lo que eran percibidas como otras características del presidente, como su ingenuidad. Es notoria una serie de dibujos que realizó a finales de 1963, previo al descubrimiento gráfico de la tortuga, llamadas "*Las Aventuras de Arturo el Bueno*". En las mismas, por ejemplo, un militar que va a realizarle un planteo termina siendo examinado por el presidente, quién le da píldoras contra el empacho (*Tía Vicenta* #275, 1963, 3) o el Presidente llora al enterarse del déficit (*Tía Vicenta* #276, 1963, 3). Landrú dibuja en estas tiras un Illia de sonrisa beatífica, de alguien que parece estar en otro planeta. Es notorio también que se asuma que una persona buena no servía para la política y que la bondad es pariente cercana de la estupidez. **(FIG 53)**

La revista de Landrú, incluso, justificó el cambio de su periodicidad por el tenor de la acción de gobierno: "*Con la llegada del bueno de Arturo U. a la presidencia todo cambió. Todo se frenó. Al actual presidente no le gusta gobernar de prisa. Todo lo deja para mañana. Todo lo acumula en sus polvorientos cajones*". Para el presidente es más importante "*dar la mano a un guardabarrera que solucionar la espantosa situación económica*". Por ello *Tía Vicenta* se había adaptado y ahora salía una vez por mes. Pero advertían que "*si el doctor Illia*

no cambia su manera de gobernar, muy pronto tendremos que aparecer una vez por año" (*Tía Vicenta* #280, 1964, 35).

¿De qué manera recibía el gobierno este tipo de ataques? Hemos observado como Frondizi se preocupaba por reunirse con aquellos que lo dibujaban y ridiculizaban, como una especie de tarea preventiva en contra de su propio ridículo. Illia no tendrá la misma actitud. No existe ningún tipo de reunión entre el presidente y miembros del grupo de caricaturistas. Sus reuniones discurren por canales mucho más discretos y simples: encuentros con miembros del Gabinete, recibimiento de representantes de organizaciones agrícolas del interior, de sindicatos que le presentan problemas de salud de sus miembros y, en especial, visitas de distintas delegaciones escolares (algo que era reflejado en las caricaturas). Illia transmite la imagen que muchos de los caricaturistas congelaron: un buen señor que se preocupa más por las minucias del ciudadano individual que por grandes y altisonantes declaraciones y planes de gobierno.

Por otro lado, es interesante contrastar este relativo aislamiento del mundo de la caricatura con la posición de su vicepresidente, Carlos Perette, a quién los caricaturistas de *Tía Vicenta* dibujaban, desde siempre, como un enanito con cara pícara. En una nota el vicepresidente declaraba que "*siempre considera positivos los dibujos de Landrú, habitualmente publicados en Tía Vicenta y El Mundo, donde se satiriza su baja estatura.*"("Bohemio, luchador, niño terrible y Don Juan. ¿Quién es Carlos Perette?", *Primera Plana* #42, 1963, 7). Perette en *Tía Vicenta* estaba asociado a los enanos, a los niños, pero al mismo tiempo esta característica se doblaba en una apreciación de su rapidez, una condición asociada a su estatura que le permite estar en varios lugares al mismo tiempo. Esta visión también era aprovechada por Lino Palacio en *Primera Plana*. En una de sus viñetas se veía a cientos de Perettes corriendo de aquí para allá, mientras que Illia, sentado en un sillón, observaba asombrado (*Primera Plana* #105, 1964, 6). Su representación nunca llegará a los niveles de desprestigio a los que llegará la del presidente, conservando en ella parte de la astucia que los caricaturistas consideraban necesaria en un político. **(FIG 54)**

Como hemos mencionado, el gobierno de Illia jamás emprendió una campaña de cierre u hostigación a publicaciones contrarias o satíricas. Tanto Frondizi como Illia promulgaron una "buena conducta republicana" que respetaba a los medios. Los archivos del Ministerio del Interior referidos a cierres, secuestros y actos de censura en contra de la prensa se muestran bastante circunspectos al respecto de estos eventos durante estos gobiernos, mostrando una mayor actividad durante la presidencia de Onganía y, aún más, en los primeros años de los setenta. La política de Illia persigue un intento de hacer funcionar las instituciones de manera

democrática. E imposible en un período histórico como el de Argentina en los sesenta, donde los mecanismos de la correcta sucesión y puja política estaban viciados por un movimiento proscripto y un partido militar omnipresente. Su postura contemporizadora solo podía fracasar.

Illia en Primera Plana: modernización versus tradicionalismo.

Durante su gobierno, además, se comenzó a editar *Primera Plana* una revista que tendrá gran influencia en el panorama de los medios gráficos argentinos de los años sesenta y setenta. Fue una publicación fundamental de la modernización cultural experimentada por la Argentina durante la década. El primer emprendimiento editorial de Jacobo Timerman[77], surgió a pedido de un grupo de coroneles del sector azul del Ejército, luego de los enfrentamientos de septiembre de 1962, "*de allí que originalmente se pensara en llamarlo Azul*" (Mazzei, 1997, 71). Se moldeó bajo el esquema de los grandes magazines de información general como *Time*, *Newsweek* y *L'Express*. Un formato que "*Tiene algo de revista cultural, algo de periódico de noticias, algo de prensa satírica. Pero presenta un nuevo modo de comunicación cultural*" (Szir, 2007, 116). Según la política editorial de Timerman se debía "*escribir sobre economía desde una posición ideológica de derecha (…); sobre política desde el centro político (…), y sobre cultura desde un pensamiento de izquierda*" (Monchkofsky, 2013, 106). Le otorgó tapas e informes especiales a las actividades realizadas dentro del Instituto Di Tella, a los escritores del *boom* latinoamericano y a la Bienal de la Historieta organizada por Oscar Masotta, entre otros. Políticamente, la intención fue posicionar a Onganía como una alternativa válida para las elecciones de 1963 y, luego del fracaso de este proyecto, atacar la figura de Illia como anatema de aquellos valores que la revista encarnaba: modernidad, velocidad, cosmopolitismo, intelectualismo.

El humor gráfico ocupó un lugar importante en la misma. La complejidad de su línea editorial se refleja en el grupo de dibujantes publicados. Estuvo formado por Lino Palacio, Brascó, Landrú, Copi, Kalondi, Sábat y Quino.[78] Aquellos dibujantes cuya asociación con la misma fue más prolongada se encontraban integrados en las diversas secciones. Era raro que

[77] Periodista y empresario de medios gráficos de gran importancia en Argentina en la década de 1960 y 1970. Fundador de *Primera Plana*, *Confirmado* y el diario *La Opinión*, expropiado por los militares luego del golpe de 1976. Él fue secuestrado, torturado y luego liberado, abandonando el país. El texto definitivo sobre su figura es la biografía de Graciela Monchkofsky, que lo presenta como una figura compleja, un adalid de la modernización gráfica argentina y un participante de los juegos de poder de 20 años violentos, marcado siempre por su condición de *outsider* que terminaría siendo su desgracia (2013).

[78] Una constante en los emprendimientos de Timerman. Cuando lanzó *La Opinión* en 1971 prescindió de los fotógrafos; la faceta gráfica del diario estaba dada por los dibujos de Hermenegildo Sábat.

un dibujante, sin embargo, cuente con una página o sección para él solo. Ilustraban las notas y los pocos casos en los que un dibujo ameritaba una página entera esto pareciera dictado por su impacto en el interior de un determinado informe.

La imagen ineficiente del radical quedó plasmada no solo en revistas dedicadas a la sátira política, sino también en la campaña de desprestigio periodística emprendida en su contra por un conglomerado de publicaciones opositoras del cual formaba parte *Primera Plana*. Ya un mes antes de la asunción presidencial, se mencionaba una supuesta campaña de acción psicológica tendiente a dar la imagen que "*que el futuro equipo gobernante no sabe aún que camino adoptar y, sobre todo, que Illia y sus amigos no tienen eficacia técnica para gobernar*" ("Problemas urgentes golpean a los mandatarios electos", *Primera Plana* #45, 1963, 2). Este tipo de ataques se mezclaran con una total negación por parte de la revista de cualquier tipo de campaña, con la defensa de la misma como una mera informadora objetiva de la realidad.

Sin embargo, cuando observamos caricaturas políticas en *Primera Plana*, notamos la casi absoluta ausencia de la animalización Illia-tortuga. La primera aparición de un Illia dibujado es en la portada del número 69, de marzo de 1964. Bajo el titular: "*Illia: Comienza el invierno*" Palacio nos muestra un retrato de la cara del Presidente, en primer plano, que se concentra en sus innumerables arrugas y en una sonrisita de costado, ladina y mostrando los dientes, que el artista conservará en futuras representaciones. La sonrisa traiciona la cara de serenidad, marcada por grandes ojeras y cejas alicaídas. Es una especie de signo de que hay algo escondido detrás de su imagen de político bueno y sensato, justo y honesto. **(FIG 55)**

Recién en junio de 1964, tres meses después, observamos por primera vez la aparición de un Illia mitad humano, mitad tortuga. Su cara arrugada, con cuello largo, se une a un cuerpo de tortuga mientras en el epígrafe se lee "*¿Qué apuro hay?*". Este dibujo fue realizado por Palacio, pero no fue publicado en el semanario sino en el diario *La Razón*. *Primera Plana* se hace eco del mismo y en el recuadro que lo reproduce dentro de la sección política explica:

> La figura del Presidente Illia identificado con una tortuga parece haberse impuesto, con distintos matices, en el espíritu de los caricaturistas argentinos. Hace un tiempo, en el matutino *El Mundo*, el dibujante Landrú (Juan Carlos Colombres) presentó dos tortugas. Una, alegremente, le decía a la otra: 'Por fin tenemos un gobierno propio en la Argentina'. Por último, el dibujante Roberto Mezzadra, en el diario *Crónica*, presenta siempre al Presidente de la Nación acompañado por una tortuga (*Primera Plana* #83, 1964, 4)

Si bien aquí pareceríamos encontrar el nacimiento de la representación caricaturesca de la tortuga, el verdadero autor de la misma se disputa entre varios dibujantes. Como Lino Palacio,

Landrú también realizó declaraciones que se la atribuyen y Roberto Mezzadra hizo lo propio: "*Estoy seguro que la primera fue la mía; después siguieron otros dibujantes. Usted sabe lo que sucede con estos personajes: la gente primero los toma un poco a risa y después se convierten en un elemento político para la lucha*" (Tcach y Rodríguez, 2006, 299).

Primera Plana saludaba el inicio de las colaboraciones de Landrú como el fichaje de un humorista de gran fama. En el mismo número, incorpora a Mariano Grondona como columnista estrella. En la editorial saludan a ambos observando que "*No sabemos si el doctor Mariano Grondona* (…) *coincide o discrepa, en todo o en parte con la posición ideológica del brillante humorista Juan Carlos Colombres (Landrú)*". Sin embargo, esperan que este brinde una visión de la política con la "*espontaneidad, la sutileza y la potencia intuitiva con que la naturaleza parece haber dotado solo a los humoristas*" (*Primera Plana* #84, 1964, 3).

En sus dibujos, Illia una vez más es despistado y débil. Aparece como el muñeco de ventrílocuo de Ricardo Balbín (*Primera Plana* #84, 1964, 11) o un grupo de científicos encuentran a Illia en la luna (*Primera Plana* #92, 1964, 4). A pesar de no tener al presidente como protagonista, otros chistes arrojan una sombra negativa sobre toda su gestión. En uno de ellos hay un cuarto lleno de decretos en estudio connotando la lentitud e inoperancia de la legislación (*Primera Plana* #88, 1964, 4). En otro Juan Carlos Pugliese, ministro de economía, compone un tango con las palabras del último discurso de Balbín: una referencia a su afición a la música y también una manera de implicar que "eran puro verso" (*Primera Plana* #94, 1964, 8). Otra línea en estos dibujos es comparar el gobierno de Illia con Perón, comparación en principio inesperada ya que la caracterización que ha pasado a la historia de ambos es diametralmente opuesta: uno la imagen de la tiranía y el control de la vida política y social, otro el paradigma de la inoperancia en todos los ámbitos. Proviene de los intentos del gobierno de dominar la inflación a través del control de precios. Quién es asimilado al ex presidente es Carlos Perette, como una aceptación tácita de que el propio Illia, por sus características personales, jamás podía aspirar a ser comparado con el poderoso líder justicialista. Así, Perette es dibujado andando en una motoneta, como el ex presidente, o hablando desde el balcón de Plaza de Mayo diciendo "*Mañana es San Perette*" (*Primera Plana* #86, 1964, 11). Esto demuestra, además, cuan poco habían cambiado los recursos cómicos empleados para referirse al peronismo, a pesar (o quizás justamente por ello) de que hace 8 años que no estaba en el poder.[79] **(FIG 56)**

[79] Esta comparación aparece también en *Tía Vicenta*. Por ejemplo una portada en donde Perón, con su característica sonrisa y marcas de acne en la cara, ha visto reemplazado a sus "perritos bandidos" por "perettes bandidos", pequeños canes con los rasgos del vicepresidente. La implicancia parecería ser que Perette se

Landrú dibuja a Illia con un cuerpo recto con pequeños pies, cara bonachona repleta de arrugas y una ligera expresión de despiste. Su vicepresidente, mientras tanto, es presentado como un pequeño maquiavélico de veloces movimientos y expresión sagaz. Esto continuaba la práctica en la cual "*se contrastaba la lentitud, inoperancia, mutismo, imagen patriarcal, aislamiento y cordura del futuro presidente con la irresponsabilidad y espíritu divertido del candidato a vicepresidente*" (Piñeiro, 2002, 16).

Su incorporación se solaparía un par de números más tarde, con la de Quino. *Primera Plana* fue la primera publicación en darle hogar a Mafalda. Las historietas de Mafalda publicadas entre septiembre de 1964 y marzo de 1965 muestran una tira que todavía busca su profundidad, que trata sobre las relaciones familiares y aún no ha destilado su peculiar mezcla de comentario social, actualidad y tira de niños traviesos. En ellas, las referencias a la realidad nacional son escasas, con dos excepciones. En una, el padre de Mafalda le lee un cuento para dormir en el cual compara a un rey bondadoso y tranquilo con el Presidente. Mafalda, aburrida, le responde que "*si llega a aparecer algo entretenido la despierte*" (*Primera Plana* #108, 1964: 26). La otra muestra a Mafalda y Felipe discutiendo sobre la afición del Presidente al mate. Felipe grita "*¡Ah! ¡Un papelón! ¡El pre-si-den-te toma mate! ¿Y se desprestigia por eso?*", a lo que Mafalda contesta "*Bueno… no especialmente por eso*" (*Primera Plana* #121, 1965, 44). Observamos que Quino es mucho más sutil y amable que sus contemporáneos. Destaca el aburrimiento que produce el Presidente, pero también lo caracteriza como un rey bueno y, a la hora de buscar motivos abiertos para desprestigiarlo, prefiere abrir puntos suspensivos y dejar que el lector los rellene en su cabeza.

A partir de ese momento, asimismo, la figura de Illia comienza a aparecer como protagonista primario de las caricaturas de Palacio. De los 93 dibujos publicados por Palacio entre agosto del 64 y junio del 66, Illia protagoniza 66. Ninguno de ellos presenta al ex Presidente de una forma positiva. Algunos ejemplos: Illia rodeado de su gabinete y admitiendo que "*todo anda como el demonio*" pero que sin embargo "*él está contento*" (*Primera Plana* #108, 1964, 7); Illia se esconde detrás de Onganía (*Primera Plana* #113, 1965, 6); Illia duerme mientras la paloma presidencial se posa en su cabeza aburrida porque no pasa nada (*Primera Plana* #135, 1965, 11); Illia, Miguel Zavala Ortiz (Ministro de Relaciones Exteriores) y Carlos Alconada Aramburú (Ministro de Justicia y Educación)

encuentra en connivencia con el ex presidente exiliado, conspirando en contra de Illia. Sin embargo, la sugestión no llegó jamás a producir una crisis institucional como la acaecida con Alejandro Gómez (*Tía Vicenta* #330, 1965, 1).

observan "*los dibujitos que hacen los chicos*", en realidad pintadas comunistas[80] (*Primera Plana* #149, 1965, 8); Balbín sostiene a un Illia más demacrado que nunca, que se arrastra por el piso preguntando por Onganía (*Primera Plana* #170, 1966, 7); Illia, sentado en un sillón, observa como le serruchan el piso agradecido porque no haya huelga de carpinteros (*Primera Plana* #178, 1966, 12). Sin embargo, ninguna de estas imágenes, que van mostrando en la línea clara de Palacio cada vez más arrugas, manchas y extremidades huesudas de un Presidente que comúnmente dibuja en una situación de descanso, utiliza la iconografía de la tortuga. Es presentado como "el hombre de la paloma": el Presidente con una paloma en la cabeza, denotando su carácter manso y connotando carencia de inteligencia. **(FIG 57)**

Hasta Kalondi, quién generalmente se dedicaba a realizar dibujos sobre fenómenos sociales, industria y marketing con un tono pacifista y antiautoritario, realiza un par de caricaturas a mitades de 1965 donde resalta aspectos negativos del gobierno radical. En la primera se nos muestra un logotipo de Illia que lo presenta con cuerpo de perro, en la clásica postura de la publicidad "*His Master's Voice*" escuchando un fonógrafo, denotando sumisión y falta de autoridad.[81] (*Primera Plana* #133, 1965: 68) Un par de números más tarde dibuja un intercambio entre este y el presidente de Italia donde el argentino, frente a la erudición de su par italiano, solo puede pensar en la reciente derrota del equipo de fútbol Independiente, en otra muestra de provincialismo (*Primera Plana* #149, 1965: 24). Que un dibujante como Kalondi, cuyos dibujos criticaban en general la violencia y el militarismo, haya llegado a producir estos gráficos indica la tenacidad del ánimo negativo contra su gobierno en la prensa.

Los caricaturistas traducían "*una imagen vinculada a una sociedad rural tradicional, totalmente alejada de la de un gobernante moderno e intelectual*" (Piñeiro, 2002, 21). Su recurso fue acudir a la subversión de los rasgos del Presidente. Así, de pronto, sus arrugas, su sonrisa bondadosa o su andar encorvado pasaban de ser desgastes propios de la edad (que podrían ser traducidos en sabiduría y prudencia) a convertirse en oscuros indicios de incompetencia y lentitud. Es difícil, en este contexto, sostener por completo la visión que estos dibujantes (en su mayoría) tenían de si mismos como productores culturales con un sesgo igualitariamente negativo para todas las figuras del espectro político. Si bien muchos de ellos creían en la total ineficacia de un dibujo para cambiar la situación política, su pertenencia como mediadores artísticos a una red compleja que incluía periodistas, militares,

[80] Illia se negó a contribuir con tropas para la invasión norteamericana de Santo Domingo en 1965, misión que muchos veían liderada por Onganía. En ese contexto, se lo acusará también de cripto-comunismo.

[81] Esta síntesis gráfica había sido empleada por Landrú para ridiculizar a Alsogaray. La cabeza de Alsogaray, muy preocupada, descansa sobre un cuerpo porcino de patitas cortas y desde un fonógrafo donde se lee "Fondo Monetario Internacional" le gritan cosas en la forma de rectas líneas cinéticas. Abajo se lee "*La Voz del Amo*" (*Tía Vicenta* #142, 1960, 1).

sindicalistas, partidos de oposición, etc., ofrece la posibilidad de una lectura menos inocente de esos dibujos. Es cierto que la operación de la caricatura política en la mayoría de sus expresiones es crítica, pero la consistencia de la crítica a Illia es llamativa. Podemos arriesgar una interpretación de carácter sociológico. Si bien nuestros dibujantes procedían de trasfondos ideológicos variados y algunos de ellos (como Brascó y Garaycochea) habían contado con vínculos con el radicalismo, se consideraban a si mismos como participantes plenos de la modernidad de la Illia parecía anatema. Viajaban. Participaban de la noche porteña. Eran modernos empresarios. Colaboraban con las revistas más actuales del momento. Ejercían su oficio en la publicidad y el diseño industrial. Illia, con su simpleza y bonhomía de político radical tradicional, les debe haber producido el mismo rechazo que le produjo a aquellos intelectuales que escribían en *Primera Plana* y *Confirmado*.

Ahora bien, ¿Por qué el elemento que predominó en el imaginario popular alrededor de Illia es el de la tortuga? Como hemos visto, era atacado tomando como elementos de debilidad otros rasgos de su carácter. Es más, si hemos de ser fieles a la verdad, la imagen concentrada del ex presidente que nos transmite *Tía Vicenta* y las publicaciones del período responde más a la vejez que a la lentitud. Creemos que, en primer lugar, ese ícono pasa a la historia justamente por su condición de condensación, ese famoso "*encajar telescópicamente toda una cadena de ideas en una sola imagen fecunda*" (Gombrich, 1968, 167) que causa que "*la persona sea atrapada, estereotipada y termina ocupando un tipo que luego es interpretado. Este tipo de distorsión es una especie de creación de una 'máscara' que parecería ser más real que la cara real del sujeto.*"(Streicher, 1967, 437). La idea proviene de E.H. Gombrich, quién en su ensayo "*La Máscara y la Cara*", intenta establecer una distinción entre los rasgos "permanentes" y los "cambiantes" de una cara, en relación al problema de la veracidad del retrato artístico: *"La máscara representa en este caso las distinciones toscas e inmediatas (…) Cualquiera de estas desviaciones (…) promete ahorrarnos el trabajo de un examen minucioso.*" (Gombrich, 1996, 29)

El motivo por el cual se popularizó ésta imagen, creemos, es porque era síntesis que permitía decir muchas cosas con economía de recursos. Era más sencillo dibujar un Illia-tortuga, que realizar un dibujo de Illia dándoles pan a las palomas o recibiendo niños en la Casa Rosada, o incluso actuando como un doctor que prescribe medicinas poco serias para la república; todas actividades que, por otro lado, contaban con una vertiente positiva. Era de fácil aprehensión y lectura y solo significaba ineptitud. Y, además, se reforzaba de forma continua como parte del arsenal de los caricaturistas por su reproducción en los mismos

medios que en un primer momento la inventaron. La repetición le daba un ícono, una mascota, a un movimiento que tenía raíces reales y duraderas. Destilación de una percepción sobre su accionar y su perfil psicológico, la tortuga resumirá lo que muchos verán como provincianismo, lentitud, mutismo y aislamiento de la realidad de Illia. Asimismo, se insertaba dentro de una tradición de gran fuerza en la caricatura política de los años sesenta y cincuenta en Argentina como es la de la zoomorfización, herramienta de la cual Landrú hizo un uso privilegiado.[82]

La tortuga, asimismo, terminará teniendo (como mencionaba Mezzadra) un plus de lucha política que terminó cruzando al espacio público de una manera clara y precisa: en junio de 1964, como parte del plan de lucha emprendido por la CGT contra el gobierno de Illia, fueron soltadas cien tortugas en el centro de Buenos Aires. (Tcach y Rodríguez, 2006, 97) Como hemos visto, *Primera Plana*, a principios del mismo mes, había destacado la sincronía entre diversos dibujantes al representarlo como una tortuga. De la pluma de estos dibujantes al reconocimiento del periodismo a la toma como un símbolo de combate por la CGT, quizás este sea el momento en que los dibujos de nuestros protagonistas completan un circuito de difusión fácil de trazar que los conecta directamente con la arena pública. Pero esto es solo posible por la existencia de una profunda falta de convicción en el proyecto de gobierno por amplias porciones de la población y los sectores de poder que adoptaron la imagen.[83]

Durante los últimos tiempos del gobierno de Illia, y una vez que se concrete el golpe de Estado, muchos artículos periodísticos se preguntarán por el poder de las imágenes y el humor para causar revoluciones y golpes de estado. Hemos mencionado las declaraciones llenas de remordimiento de Garaycochea, pero encontramos otras referencias. La pregunta acerca de los efectos del humor en los políticos será constante. Así, *Leoplán* en 1965 publica una nota donde se preguntan "¿Influyen los humoristas en las elecciones?". Allí, destacan que "*decenas de altos funcionarios dedican los primeros momentos de la cotidiana lectura de diarios a ver si los humoristas los han utilizado como material de sus chistes*" y mencionan que "*un rollizo ministro nacional*" dice que "*Lo ideal es salir dos veces por semana en los*

[82] En 1968 Landrú declaraba, con falsa ingenuidad, que "*Yo lo dibujé como una tortuga porque es arrugado y además nació en Pergamino. Por otra parte, era indeciso y no resolvía los problemas*." ("¿De qué se ríen los humoristas?", *Panorama* #84, 1968, 37).

[83] Asimismo, la imagen de la tortuga parecía tener cierta prédica entre los sectores afines al gobierno, que veían en ella la orgullosa heredera de la comparación de Yrigoyen con "el Peludo" o quirquincho. En este caso, Illia se beneficia de la filiación con el caudillo radical y el caparazón parece indicar intransigencia y defensa de los principios del partido. Landrú alude de forma directa a esto: en una escuela el maestro expone que la tortuga desciende del peludo. En el pizarrón se observa a Yrigoyen con un gran caparazón y abajo del mismo, a Illia con un aditamento semejante en su espalda y cara bonachona (*Todo Para Interpretar La Realidad Argentina y Mundial* #7, 1964, 1) **(FIG 58)**

dibujos de Landrú, uno en los de Dobal, y nunca en los de Flax y Garaycochea" esto era así porque estos dos últimos "*se dedican principalmente a figuras muy conocidas o muy criticables*" ("¿Influyen los humoristas en las elecciones?", *Leoplán* #731, 1965, 29).

Luego procedía a preguntarle a Medrano cual era su opinión sobre el peso de sus dibujos en la arena política. Este opinaba que "*Por supuesto, yo creo en el humor tendencioso en la medida que tienda a fortalecer los esquemas democráticos*" y luego desliza una definición sobre la intencionalidad de la caricatura: "*El grado de seriedad que debe haber en el chiste político está señalado por la densidad cáustica de la crítica o condenación que lleve el mensaje*" ("¿Influyen los humoristas en las elecciones?", *Leoplán* #731, 1965, 30).

En esta misma época, en una entrevista publicada en *Extra*, dirigida por Bernard Neustadt, Landrú contestaba: "*El humorismo político no hace opinión, solo hace las veces de una válvula de escape. Cuando existe la prohibición del humor político (…) aumenta el número de explosiones de bombas*". Por un lado el humor no influye, por otro lado, se equipara con el terrorismo, actividad cuya razón de ser es el impacto sobre amplios sectores de la población. Asimismo, ante la pregunta sobre si volvería a votar a Illia respondía: "*¡Dios mío! ¿Pero quién le ha dicho que yo he votado por Illia?*" ("El acusado de hoy", *Extra* #3, 1965, 86).

Dos notas aparecidas en *Todo Para Interpretar La Realidad Argentina y Mundial*, en febrero de 1965 brindan un termómetro de la imagen pública del presidente. La primera con Henry Raymond, corresponsal del *New York Times* en Argentina, Uruguay, Chile, Bolivia y Perú. De esa reunión mencionaban "*Illia comenzó a exponer sus puntos de vista sobre gobierno, peronismo, militares, petróleo*" y, según Raymond, "*lo hizo con una coherencia que me asombró*". Ante esta evidencia, el periodista solo podía concluir que "*Illia ni es viejo, ni toma mate, ni mira la luna, ni tiene la imagen con que se pretende enfundarlo*" (*Todo Para Interpretar La Realidad Argentina y Mundial* #20, 1965, 8). La siguiente reunión lo había encontrado con el presidente de Esso Argentina, James Dean, junto con un ingeniero experto en petróleo llamado Juan A. Yáñez. El presidente expone su punto de vista sobre el petróleo (en manos de YPF) e impresiona tanto que Yánez menciona que "*se ha intentado ajar tanto la imagen presidencial desde el humorismo que realmente cuando se lo escucha asombra*" (*Todo Para Interpretar La Realidad Argentina y Mundial* #20, 1965, 8).

Este tipo de preocupaciones acerca de los efectos contradictorios de las imágenes cómicas en la percepción del presidente se mantendrán incluso cuando este haya caído. En

una nota aparecida en *Panorama* en 1968 se le preguntaba a Jordán de la Cazuela[84] acerca de la potencialidad del mismo, a lo cual este contestaba "*Si los humoristas pudiesen derrocar a un gobierno, todos los políticos estarían sobornándolos o tratando de hacer chistes*" ("¿De qué se ríen los humoristas?", *Panorama* #84, 1968, 38).

Si bien estas preguntas y cuestiones han sobrevolado siempre al humor político, es notoria su aparición con semejante fuerza en este período. Indicaban cierta inquietud, cierto malestar social ante la falta de confianza en la democracia y el gobierno de Illia, que coagulaba en aquella síntesis gráfica: una preocupación por la imagen del presidente y su metamorfosis en tortuga, paloma, hombre del interior con mate. Por otro lado, el surgimiento de ciertas publicaciones, como *Primera Plana* y *Confirmado*, que combinaban el deseo de influir en los "grupos de poder" de la sociedad desde el periodismo, con una veta modernizante y progresiva en lo cultural, brindó a nuestros dibujantes, que rápidamente se volvieron colaboradores de las mismas, una injerencia mayor en la constitución de símbolos que quizás no eran adoptados por el total de la sociedad, pero si por sus capas con mayor capacidad de acción política y económica, especialmente la pujante clase media. El peso de su injerencia en la campaña psicológica contra Illia es discutible, y será algo que revisarán continuamente en los años que seguirán a su caída, pero su inserción en estas publicaciones sin lugar a dudas los vuelve partícipes de la modernización de la prensa argentina de los años sesenta.

Como hemos mencionado, las convicciones del gobierno radical volvían anatema reaccionar de ninguna manera frente a ésta campaña de desprestigio. Registramos un primer conflicto, sin embargo, a finales de 1964. En el número 108 de *Primera Plana* el director de la misma se queja de que el ministerio de Relaciones Exteriores ha dispuesto enviar paquetes de publicaciones argentinas a las diversas embajadas y consulados argentinos en el mundo pero que se había decidido no incluir a la publicación: "*Naturalmente, la cancillería no brindó una explicación documentada del criterio utilizado para excluir a Primera Plana. Se sirvió de comunicaciones marginales: "Primera Plana no va porque ataca al gobierno""* (*Primera Plana* #108, 1964, 3). El editorial trasluce el sentimiento de importancia de la revista, considerando que *Primera Plana* no podía faltar en ese paquete y que "*no atacan, critican; no se ensañan, juzgan*". Este incidente nos brinda la pauta de que si existía una

[84] Pedro Pernías, escritor humorístico de gran popularidad en este período, fue un asiduo colaborador de *Tía Vicenta* y *Primera Plana* y realizó los guiones del programa de televisión de Tato Bores entre 1971 y 1973, año en que falleció, junto con su esposa y sus dos hijas, en un accidente de aviación en Europa, cuando el vuelo que los llevaba de París a Londres se desplomó a los cinco minutos de iniciado el viaje.

conciencia de parte del Poder Ejecutivo de cuáles eran las publicaciones con un sesgo negativo de su gestión.

Esta percepción terminaría de generar un conflicto entre poder político y prensa cuando ya fuese demasiado tarde. A mitades de junio de 1966, cuando el golpe de estado era solo una cuestión de tiempo, el Ministro de Justicia y Educación, Carlos Alconada Aramburú, denunció a *Primera Plana*, *Confirmado*, *Atlántida* e *Imagen* por "*crear un clima psicológico propicio a la instigación*". Por su parte la revista contestaba que "*Ningún hombre sensato podría creer en el montaje de ésta extraña confabulación entre periodistas y militares. Los periodistas de Primera Plana informan, también opinan. Pero la realidad está más allá de ellos, inconmovible, permanente*" (*Primera Plana* #182, 1966, 21). La independencia de criterio era esgrimida una vez más como el valor último, frente a los embates de un gobierno que ya se encontraba muy debilitado y utilizando sus magras herramientas de control. Ésta denuncia, sin embargo, no impidió de ninguna manera la continuada aparición y venta del semanario que, escasos diez días más tarde, publicaba un especial que saludaba el nuevo gobierno dirigido por Juan Carlos Onganía, surgido del golpe de Estado.

Finalizando, un intercambio entre un lector y Lino Palacio en el correo de *Primera Plana* pinta de cuerpo completo el polifacético rol de estos productores culturales durante el gobierno de Illia. El lector Miguel B. Szelagowski escribe sobre Palacio:

> … con aparente ingenuidad, sus dibujos fueron cómplices (…) de dar al lector una falsa imagen de un Gobierno lento, inoperante, sin autoridad. (…) Sería su concepción del momento o estaría al servicio de una campaña de desprestigio. No interesa. Lo hacía y nadie le molestó por ello. (…)
> Pero ahora (…) no he visto caricaturas suyas de Onganía. Se me ocurren dos posibilidades: o no acierta con los bigotes o sus ideas lo hacen reaccionar exclusivamente contra los Gobiernos democráticos (*Primera Plana* #267, 1968, 5).

En el número siguiente, Palacio contesta:

> Soy, simplemente, un caricaturista político, patriota, que está situado – como todos los caricaturistas políticos que se respetan- en la vereda del frente observando.
> El gobierno de Illia no me gustó, como no le gustó a la mayoría del pueblo y menos a los militares. Por eso le di con todo. Voltear gobiernos malos, democráticos o no, es mi deporte favorito. (*Primera Plana* #268, 1968, 5).

Palacio realizaba una defensa de la cualidad de la independencia creativa en el humorista y también de su carácter de oficio menor pero, por otro lado, considera importante reiterar su desagrado con el gobierno de Illia, y destacar con ironía el implausible hobby, para un dibujante humorístico, de voltear gobiernos. Ese camino de cornisa entre la independencia y

el ataque, entre la creencia en su pluma y la descalificación de su efecto, es el que recorrieron estos dibujantes durante el gobierno radical cuyo derrocamiento ha sido más frecuentemente lamentado.

3.4 Perón 1964. El retorno del que nunca se había ido.

En el capítulo 2.2 hemos visto como las imágenes de Perón aparecieron de forma febril incluso en tiempos del decreto 4161. También hemos observado como, casi desde su caída, la obsesión de los dibujantes corrió a cargo de la figura del retorno, que se plasmó en el ícono del avión negro.

En este capítulo nos preguntaremos por las representaciones producidas durante el año en el cual el retorno pareció más cercano. Sigal y Verón han destacado que la imagen de la llegada es una constante en el discurso peronista, que es empleada desde los inicios: "*Perón es alguien que viene de afuera. Si ese "exterior" desde el cual llega es, en 1973, el exterior geográfico del exilio, en sus primeros discursos era un exterior abstracto, por decirlo así, extra político: el cuartel*" (Sigal y Verón, 2003, 32). Aparece de forma providencial para cumplir el deber patriótico del ejército, reestablecer la justicia en la sociedad, una justicia que emana de las Fuerzas Armadas, las cuales se confunden con la Patria. La reconstrucción que realizan de su discurso durante el exilio se centra en su condición de discurso mediado, en la proliferación de intermediarios que quieren hablar por Perón, practica que a la vez refuerza la palabra de este último como única palabra verdadera. (Sigal y Verón, 2003, 108-120). El corolario de esta operación es que el líder justicialista cuenta con una presencia insoslayable en la política argentina desde su exilio, que causa que "*dos elementos esenciales del período sean la lealtad de las masas peronistas a su líder, y la crisis política permanente de la Argentina, elementos sin duda ligados entre sí*" (Sigal y Verón, 2003, 103).

Sin embargo la imagen del retorno, el "modelo de llegada" que describen para su primera etapa, se aplica de igual forma al discurso del exilio. El retorno es percibido con dosis iguales de temor y esperanza. Pero es una obsesión que se expresa de forma omnipresente en las caricaturas. Está teñido de colores mesiánicos, que aumentan con el paso de los años. La llegada de Perón es concebida, a medida que la democracia post-Libertadora se desgrana cada vez más, como la única solución posible, como el "último hombre" providencial que podrá arreglar los problemas políticos de Argentina. A la vez, esto es también es visto por los peronistas como una reivindicación, una restitución histórica, como la única solución a su desalojo forzoso en 1955.

Esta visión mesiánica a la vez es mediada por los conflictos intestinos del peronismo. Desde el fin de la Libertadora, el mismo experimenta una serie de transformaciones que lo colocan en un lugar muy diferente en 1964 que la situación de orfandad post-55. Por un lado, la decadencia del período heroico de la resistencia peronista y de las actividades terroristas

ligadas a la misma. Si bien la equiparación entre peronismo y bombas o acciones subversivas seguirá presente, especialmente en la caricatura, las acciones efectivas de las corrientes más combativas habían descendido desde la derrota de las principales huelgas opositoras en 1959-1960 y del intento de integración de Arturo Frondizi que, si bien no obtuvo los objetivos esperados, había concretado una primera normalización de los gremios peronistas y un primer intento de re-constitución de la CGT (James, 1990, 166-174).

Este proceso de cierre de las alternativas revolucionarias concluye con las elecciones para gobernadores de principios de 1962. En ellas el sindicalismo logró finalmente imponerse como los representantes legítimos del movimiento peronista a nivel político, instaurándose aquello que se conoció como el "doble juego" de "*representar a la clase obrera en su lucha por mejoras económicas y al movimiento peronista en sus conflictos y maniobras con otras fuerzas políticas de la Argentina*" (James, 1990, 236). Este proceso fue acompañado de la reducción de la democracia interna dando lugar a una creciente burocratización de los lideres sindicales, que desembocó en el establecimiento de lo que se conoció como "vandorismo", llamado así por Augusto Timoteo Vandor, líder de la Unión de Obreros Metalúrgicos y líder del sindicalismo en este período. El vandorismo estuvo marcado por la "*negociación, pragmatismo y aceptación de los hechos crudos de la realpolitik*" (James, 1990, 220).

Fue esta corriente interna la que comenzó a impulsar el retorno del líder para 1964. El proyecto desnudaba el cinismo político que se vivía en el momento. Vandor "*estimulaba el retorno de Perón para desnudar sus límites y capitalizar su fracaso*" (Tcach y Rodríguez, 2006, 111). A su vez, el líder tenía conciencia de las dificultades de una operación de esta naturaleza y buscaba reafirmarse como jefe último del movimiento, disputarle el control a un Vandor que ya comenzaba a intentar un "peronismo sin Perón". En octubre, *Todo Para Interpretar la Realidad Argentina y Mundial* comunicaba que Andrés Framini había traído un disco de "*33 revoluciones por minuto, 2 caras*" en el cual Perón expresaba que "*mi retorno está resuelto. Volveré a fin de año con tranquilidad. Si no, será más adelante, con intranquilidad*". Este mensaje iba acompañado de otro: "*En este operativo yo pongo a Perón. Ustedes deben crear las condiciones*" (*Todo Para Interpretar la Realidad Argentina y Mundial* #5, 1964, 15).

El gobierno radical, por su parte, parecía confiado en que la maniobra no se volvería realidad. *Primera Plana* informaba que los funcionarios del ejecutivo opinaban que "*El Estado no puede definirse sobre las intenciones de un ex presidente. Si Perón, en vez de anunciar su retorno, anunciara su divorcio, tampoco el Estado se definiría*" (*Primera Plana* #96, 1964, 11). La estrategia era tratar el retorno como un problema puntual y personal del ex

presidente, en la íntima creencia de que nunca realizaría aquello de lo que hablaba, y con el objetivo de no otorgarle al peronismo motivos por los cuales pintar al gobierno como represivo y antidemocrático.

Finalmente, la "Operación Retorno" se puso en marcha en los primeros días de diciembre, Perón "*fue sacado en el baúl de un coche*" de Puerta de Hierro, su residencia madrileña, y trasladado al aeropuerto de Barajas el 2 de diciembre de 1964 (Tcach y Rodríguez, 2006, 112). Solo después de que el vuelo hubiese despegado el embajador español informó al vicecanciller argentino sobre la "buena nueva" del inicio del viaje del ex presidente. El episodio culminó con la convocatoria por parte de Illia de Leopoldo Suárez, ministro de Defensa, y los tres secretarios militares, quienes, en palabras de Ramón Vázquez, vicecanciller del gobierno de Illia, citaron al gerente general de Iberia en Argentina (empresa en la que volaba) y le dijeron: "*Haga saber a su empresa que a partir del momento en que el avión conduciendo al señor Perón entre en cielo argentino, vuela a su propio riesgo*" (Tcach y Rodríguez, 2006, 278). Finalmente el avión sería detenido en Brasil por las Fuerzas Armadas del país vecino, que devolverían a la comitiva peronista a Madrid y al líder a Sevilla.

Hasta su retorno definitivo a finales de 1972, esto fue lo más cerca que estuvo Perón de pisar tierra argentina. Su presencia en las caricaturas, sin embargo, fue constante. A lo largo de los años que dividieron la elección de Arturo Frondizi de este intento de retorno efectivo, hizo una gran cantidad de apariciones en *Tía Vicenta*. En febrero de 1959 Faruk presenta a un Frondizi consternado que se pregunta con un asesor "*no está en Trujillo, ni en Paraguay, ni en Brasil… ¿dónde diablos podrá estar?*". El efecto cómico lo provee la perspectiva: el lector (pero no el radical) observa una puerta que conduce al salón presidencial, donde se ve a Perón sentado en la silla presidencial, vestido de gala y moño, con una sonrisa que parece sacada de un afiche, sosteniendo el bastón de mando y con la banda argentina cruzándole el cuerpo. El dibujo es llamativo por la codificación gráfica del justicialista, ya que no es común verlo de gala y, mucho menos, cubierto con las distinciones de la investidura presidencial (*Tía Vicenta* #81, 1959, 16). En el número siguiente, Faruk dibuja a Frondizi sentado en el sillón presidencial mientras afuera el justicialista, con la misma cara y sonrisa y su gorrito pochito en las manos, espera una audiencia, como un asesor recomendado para parar las huelgas (*Tía Vicenta* #82, 1959, 12). **(FIG 59)**

En esa misma época, Nowens realiza una breve historieta donde Frondizi sigue a un personaje barbudo y con anteojos, que aterriza en el aeropuerto y se dirige a una peluquería. Cuando sale, afeitado, el presidente descubre, por la sonrisa que ha quedado descubierta, que se trata en realidad de Perón (*Tía Vicenta* #81, 1959, 28). Este dibujo ilustra un temor con

respecto al retorno que se intensificará con los años: ¿volvería disfrazado de revolucionario, confundido con la amenaza del castrismo?

Hacia finales de 1959, Landrú dibuja una tapa en la cual se hace alusión a las cercanías de Monseñor Plaza, Obispo de La Plata, con el peronismo. Se habían mencionado reuniones secretas del mismo con Perón en 1957. El formato del dibujo es similar a aquellos que venimos describiendo: Frondizi se encuentra en su despacho y uno de sus asesores (bigotón, pelado, con pequeños anteojos y vestido a la antigua) le menciona que Monseñor Plaza solicita audiencia. Afuera del recinto, en primer plano, se encuentra Perón, con una sonrisa beatífica, rasgos faciales suavizados, la cabeza tonsurada, un puñado de perritos bandidos a sus pies, una sotana que le queda como vestido y le marca la panza, rosario y motoneta. (*Tía Vicenta* #115, 1959, 1). **(FIG 60)**

Esta cualidad mutante del líder en el exilio, sujeto al cual se le proyecta las más diversas esperanzas y temores, será remarcada en otra portada de Landrú. En ella exhibe una sonrisa cortante, de los labios le caen gotitas de saliva, y su cara es una constelación de puntos negros. Vestido con su uniforme caribeño de remera estampada y pantalón negro y llevando un racimo de perritos bandidos, está parado al lado de un gran armario. Lo acompañan su mayordomo y un negro, personaje que parece ser la manera del dibujante de señalar el hecho de que en aquel entonces vivía en la República Dominicana. El mayordomo le pregunta "*¿Qué uniforme se va a poner hoy? ¿El de cura, el de militar, el de peronista, el de turista, el de millonario, el de deportista, el de reblan, el de payaso, el de obrero, el de falangista, el de egipcio o el de tirolés?*" (*Tía Vicenta* #131, 1960, 1).

En el interior de ese mismo número, una viñeta de Faruk presentaba a un Perón muy contrariado que quería ingresar al país en la comitiva oficial de Eisenhower (*Tía Vicenta* #131, 1960, 5). Una decena de números más tarde, Ceretti dibujaba a Frondizi y Alsogaray. Este último se burlaba de los obreros por que el 1 de mayo de ese año caía domingo. Pero su risa tapaba un hecho más importante: un avión negro se pierde en la distancia y JDP, con su gorra en la cabeza y su sonrisa en la cara, aterriza en Olivos. Frondizi lo nota y se horroriza (*Tía Vicenta* #143, 1960, 8). Esta serie de apariciones de Perón en Argentina se completa, ya en 1962 y en pleno clima electoral, con un dibujo de Faruk en el cual es presentado al presidente por un asesor como el "*gobernador de Catamarca*", el radical expresa su nerviosismo con pequeñas gotitas de sudor (*Tía Vicenta* #200, 1962, 22). Finalmente, en 1963, Landrú realiza un pequeño dibujo donde Perón le comenta a Isabelita que "*prepare las motonetas y los fósforos para incendiar la catedral*" porque "*Solano Lima me ha dicho que puedo volver*" (*Tía Vicenta* #252, 1963, 3), alusión a la candidatura de Solano Lima por el

Frente Nacional y Popular en las elecciones que consagrarían a Illia, que finalmente fue impugnada por las Fuerzas Armadas, que impidieron que se presente.

En esta cadena de referencias al retorno de Perón en los años intermedios a su puesta en práctica se observan una serie de rasgos comunes. Primero, siempre llega con la intención o la esperanza de solucionar algún problema, llega a dar consejos, a resolver las huelgas. Luego, aparece como por arte de magia. Ninguna de sus apariciones en suelo argentino toma en cuenta el complicado camino necesario para hacerlo una realidad efectiva. De pronto ha vuelto y esto descoloca a sus interlocutores. El efecto cómico procede, justamente, de la aparición sorpresiva de aquello que no debería estar ahí. En tercer lugar, la presencia del ex presidente siempre es comunicada por un tercero a aquellos que sentirían su impacto. Generalmente es presentado por un subalterno. Como si perteneciese a otro orden de cosas, muy diferente, que los diversos políticos con los que se encuentra. Finalmente, muta, nadie sabe en que se convertirá al volver. Perón se comunica con sus subalternos desde la lejanía transformando continuamente el orden de su discurso y los valores que defiende.

Este tipo de imágenes se complementan con otras que hablan de su influencia en la política argentina. Si en el primer conjunto que hemos tratado el impacto viene dado por su aparición sorpresiva, en este conjunto su importancia viene dada por su magnitud a la distancia. Podemos mencionar en esta serie a un texto aparecido en *Tía Vicenta*, redactado por Aldo Cammarota que lleva por título "*¡Perón cambió la orden!"*. El ex presidente mandaba la orden de que "*hay que votar por el partido Tía Vicenta*" con lo cual se calcula que "*obtendrá alrededor de 3.000.000 de votos*" (*Tía Vicenta* #135, 1960, 13). Al costado del texto, una boleta proponía a Landrú, Basurto, Cammarota, Drácula y otros colaboradores de la revista como candidatos.

El segundo eslabón proviene de un número editado en vísperas de las elecciones para gobernador de 1962, en el cual se disfraza de una revista sobre música. En el interior del mismo encontramos una publicidad de un long play llamado "*¡Besame Pochito!*" interpretado por "*Billy Framini con Anglada y su conjunto*". La cabeza de Perón está pegada sobre el cuerpo de un joven estudiante al que rodean dos beldades de la época, quienes le acarician la cara y le hacen mohines. En la parte inferior se listan algunos temas: "*Besame Pochito*", de Framini/Anglada, "*Dulces 16 UES*" de Perón, "*Pinocho*" de Frondizi. En esta imagen se conjuga la vieja crítica moral en un nuevo contexto, mezclándola con la creciente ola juvenil musical. Perón es presentado como un viejo sátiro disfrazado de adolescente que escucha boleros y cumbia. El nombre del long play denota también el deseo de las principales figuras

de su movimiento de verse bendecidos por su venia, su beso, el toque misterioso de su autoridad. (*Tía Vicenta* #205, 1962, 8) **(FIG 61)**

La secuencia se completa con dos imágenes producidas por Nowens en *Zoo Lógico*. En la primera, aparecida en la tapa del primer número, vemos una silueta de Perón, sin ojos, como es costumbre de Nowens, y pintada completamente en negro, en donde los elementos que lo vuelven reconocible son, una vez más, su gorrito pochito y su sonrisa, blanca y llena de dientes. Allí, se pregunta "*¿Y si mando la orden de votar por Rojas?*" refiriéndose a su antiguo enemigo. La sonrisa y el texto se conjugan para dar la impresión, una vez más, de una picardía del antiguo presidente al considerar esa orden incongruente. El negro de su silueta pareciera indicar por asociación cromática su identificación con la figura del avión negro (*Zoo Lógico* #1, 1963, 1).

La última imagen aparece en el segundo número de la revista y, si bien está orientada a burlarse de Illia, construye un diálogo con la ausencia del justicialista. Nowens dibuja una gran doble página donde se encuentran Perón, con su sonrisa, su gorrito y sus perritos; Frondizi, flaco y narigón, vestido con traje de preso y frotándose las manos; Balbín, con una enorme sonrisa y su guitarra; y finalmente Illia, dibujado con líneas temblorosas de Parkinson, con dientes faltantes y una cara de consternación que contrasta con las de los otros 3 protagonistas. Todos emiten la misma frase "*¿Así que Illia quiere romper los convenios petroleros?*", que en labios de Illia se convierte en "*¿Así que yo quería romper los convenios petroleros?*" (*Zoo Lógico* #2, 1963, 4-5). Este chiste continúa en la contratapa, en donde un militar regordete y grotesco, babeante, se pregunta lo mismo mientras en sus ojos se dibujan dos tanques (*Zoo Lógico* #2, 1963, 36). Lo interesante del dibujo es que Nowens equipara en su impacto y regocijo con respecto a una decisión del presidente a las principales figuras de la oposición, a los militares y a Perón. Incluso a miles de kilómetros de distancia, incapaz de participar en las elecciones, sin potestad para cambiar nada en la negociación petrolera, siempre está en el imaginario de la caricatura política. **(FIG 62)**

Ya en 1964, las referencias al retorno se volverán recurrentes en *Tía Vicenta*. Sin embargo, al ser el año en que salió con periodicidad mensual, la carga gráfica no es abrumadora. Ya en abril de 1964 Basurto dibujaba una página en la cual se hablaba exclusivamente del tema. Los chistes giraban alrededor del soporte que mediaba la voz de Perón, los discos que enviaba desde Madrid, y el ex presidente se encontraba ausente de todo dibujo. Entre los chistes, se pueden mencionar uno en el cual las fábricas de discos se asustan por su retorno ya que causará la baja de sus ventas. En otro, un seguidor escucha su última

placa, donde canta "*Mi Buenos Aires Querido*". Un hombre se percata de que cada día vende más bombos. Otros dos mencionan que si Perón no se apura no quedará nada de Argentina cuando retorne. Su ausencia es más fuerte que su presencia, su voz aparece mediada y convertida en un negocio, o asociada a la nostalgia del tango. Los chistes comunican la sensación de su retorno todavía se encuentra muy lejos. (*Tía Vicenta* #280, 1964, 24).

Esta página precede a otra en la cual realizan una falsa encuesta a diferentes personalidades de la política y la sociedad con respecto a Perón. El humor aquí se desprende de las opiniones inesperadas de los consultados. Miguel Zavala Ortiz, furibundo antiperonista, menciona que "*ansía fundirse en un gran abrazo con mi dilecto amigo el general Perón*", mientras, Illia dice que

> El general es un ciudadano, y en su condición de tal lo recibiré con los brazos abiertos. Pero, eso si, cuidadito con que nadie me falte el respeto. El hecho de que yo sea el Primer Desocupado no autoriza al Primer Trabajador a sobrarme con sonrisitas demagógicas.

Finalmente, Perette mencionaba que "*no me disgustaría integrar el binomio Perette-Perón en las próximas elecciones presidenciales*" (*Tía Vicenta* #280, 1964, 25). El texto también empleaba el tema del retorno para burlarse del gobierno de turno y de su actitud frente al mismo. Aquellos radicales cuyas "opiniones" son publicadas coinciden que el retorno no será impedido, que es algo que escapa de la órbita des sus actividades, y se expresan con distintos grados de inocencia acerca del mismo. Si bien parecía lejano, no debía ser tomado a la ligera ya que era un evento político de primera magnitud.

Cuatro meses más tarde publicaban otra encuesta en la que se preguntaban "*¿Volverá el manchado a la Argentina?*". Al lado de una caricatura de Filip en la cual la cabeza de Perón, con forma de pera, descansa sobre un cuerpo de traje, diversos falsos encuestados contestan de acuerdo a su posición social. Una estudiante expresa que "*Estoy deseando que vuelva. ¡No saben lo que extraño el jueguito del billete de mil escondido en el bolsillo de su pantalón!*". La "*Señora Mercedes Amurguez de Loloprat*" dice que "*No creo que le interese venir. Total, en este país casi no hay negros*". Y un dirigente gremial expresa que "*Espero que esto de la vuelta sea un chiste. Si no, se me acabaron los viajes a Madrid pagados con los fondos del sindicato*" (*Tía Vicenta* #285, 1964, 7). Realizaban una doble operación: por un lado se burlaba de la práctica, que se estaba volviendo común en revistas como *Primera Plana*, *Panorama* y *Atlántida*, de emplear encuestas "científicas", impulsadas por la novedosa disciplina sociológica, para presentar resultados y estados de ánimo "objetivos" de la

población al respecto de ciertos temas.[85] Pero también actuaba con mecanismos de larga historia en el humor gráfico argentino, reduciendo a una sociedad a una serie de arquetipos identificables que actuaban siempre de acuerdo a rasgos que se desprenden de su ocupación y clase social. Entonces, una estudiante solo podía ser positiva con respecto al peronismo vinculándola con los oscuros manejos que este había hecho de la UES, y un dirigente obrero prefería que permanezca en España para continuar usufructuando con su poder en Argentina. Finalmente, una señora de clase alta (una "señora gorda") desconocía por completo la configuración social del país y prefería creer que "no había negros".

Toda esta preparación culmina en el "especial del retorno" que le dedican en el número de octubre de 1964. Aprovechando la fecha, hay dos imágenes que juegan con la mística del retorno combinada con la llegada de Colón a América. En la tapa, Landrú muestra a un grupo de indios (similares a Pitufos) vestidos con taparrabos. En el horizonte se divisa una Carabela negra. Arriba, Perón llega vestido de Cristobal Colón, otra transformación del líder. En el fondo, una ballena feliz expulsa un chorro de agua por la espalda (*Tía Vicenta* #286, 1964, 1). En la página que daba inicio al suplemento, Siulnas parece continuar esta imagen al representar a Perón como un Cristobal Colón manchado que desciende de la Santa María y toca tierra argentina. Su cara tiene la inconfundible sonrisa y sus manchitas faciales parecen pecas. Desciende con los ojos cerrados, mirando al cielo, mientras su espada, en su mano derecha, apunta al suelo. La postura con la que Siulnas elige representarlo simula la de un evangelizador o santo que ha llegado a bendecir esta tierra. En el puerto lo esperan Illia, Perette, Onganía y Rojas. Este último está desconcertado, mientras que Onganía se tensa y Perette e Illia lo contemplan pensativos (*Tía Vicenta* #286, 1964, 31). Al equiparar a Perón con Colón, se volvía a la imagen del líder peronista como una especie de héroe providencial que llegaba para solucionar y modificar un orden previo. **(FIG 63, FIG 64)**

La imagen de la carabela y la llegada de Colón habían sido empleadas durante casi toda la existencia de *Tía Vicenta*. En 1958, Frondizi había llegado a América como Colón, portando banderas católicas, solo para encontrarse con un grupo de indígenas que promovían la educación laica (*Tía Vicenta* #62, 1958, 1). En 1959, el portaaviones Independencia (motivo de una polémica por su compra) llegaba a América con Colón montado en su lomo (*Tía Vicenta* #114, 1959, 1) En 1960, Alsogaray y Frondizi, como indios, veían a lo lejos como

[85] Una encuesta de esa naturaleza apareció en diciembre de 1964 en la revista *Panorama*. Bajo el titular "*Los peronistas ya no creen en Perón. Solo uno de cada cuatro espera el retorno del líder para fin de año*" presentaban los números. Sobre el total de entrevistados, un 70% creía que Perón no iba a retornar, contra un 14% que pensaba lo opuesto. De entre los "*entrevistados que se mostraron favorables a Perón*", 59% no lo creía y solo el 26% pensaba que el retorno se iba a concretar. Sobre los "*entrevistados que se mostraron no favorables a Perón*", un 78% lo consideraba imposible, mientras que solo un 4% creía en el (*Panorama* #19, 1964, 46-50).

llegaba Colón, y Alsogaray preguntaba si debía solicitarle un crédito (*Tía Vicenta* #166, 1960, 1). Era parte de la práctica común de Landrú de dedicarle números a las fechas patrias y a las grandes efemérides de cada año, como el Carnaval o la primavera. Sin embargo, el efectivo exilio de Perón volvía su figura mucho más equiparable a la del genovés. Si Frondizi o Alsogaray podían hacer el papel de indios así como el de colonizadores, el ex presidente solo podía llegar y modificar todo para aquellos que lo esperaban, que, según Siulnas, incluía a gran parte del elenco político y militar argentino.

Una vez en el interior del especial encontramos un largo texto de Aldo Cammarota donde propone realizar un ejercicio de historia contrafáctica: ¿Qué hubiese pasado si en 1955 Perón triunfaba y se quedaba en Argentina? Cammarota recurre a la ironía para pintar la imagen de un país fabuloso debajo del cual se esconde la más grave represión. Así

> …la libertad individual bajo el peronismo fue total, y si bien para pasar de una manzana a otra cruzando la calle era necesario mostrar la partida de nacimiento al Jefe de Manzana designado por el Partido Peronista, eso era tan solo una medida de seguridad para evitar la acción de los terroristas (*Tía Vicenta* #286, 1964, 32).

Aramburu y Rojas habían huido a Montevideo y conducían la resistencia antiperonista desde el exterior. Perón continuaba siendo presidente, controlaba férreamente el pensamiento y los medios de expresión, pero no podía parar la crisis económica y la inflación que hacían que el dólar "*llegase a cotizarse a 175 pesos*" por culpa "*del imperialismo y los saboteadores*" (*Tía Vicenta* #286, 1964, 32). La historia al revés de Cammarota era simple, pero interesante por el doble trabajo de enmascaramiento que ejercía su escritura: por un lado reconstruir algo que efectivamente no sucedió, por otro lado, describirlo en el lenguaje de aquel mundo perdido, empleando la ironía. Un lenguaje, además, antagónico con el pensamiento del humorista.

Luego proseguía una página en donde Ceretti describía distintos tipos de bombos y sus usos, de los cuales los más notorios son el "bombo bomba" que explota a los 200 golpes; y el "electro bom" que viene "*con dos hermosas picanas eléctricas que se adaptan divinamente a distintos usos*" (*Tía Vicenta* #286, 1964, 33). Ambos son tocados por orgullosos personajes que podrían ser obreros. El peronismo todavía era relacionado con el terrorismo, por un lado, y con la tortura con picana, por otro.

Luego Basurto se encargaba de una doble página donde un laberinto complicadísimo conducía a Perón a Archie Moore, la UES, a una cañonera, a sus perritos bandidos y a la Casa Rosada. Al lado, se reproducía su itinerario, un mapa cubierto de líneas contradictorias, marchas y contramarchas. Por primera vez, el retorno se revelaba como el engorroso trámite

que en realidad era, con innumerables pasajes que lo hacían, en definitiva, imposible (*Tía Vicenta* #286, 1964, 34-35). El especial continuaba con un dibujo de Vilar en el cual se ridiculizaba la cobardía de los dos bandos en pugna. En la viñeta superior un Perón asustado pensaba que si volvía, lo mataban, en la inferior un grupo de políticos aristocráticos (caracterizados por su sombrero de copa) temían lo mismo del "tirano prófugo" (*Tía Vicenta* #286, 1964, 36).

Finalmente Cerino producía un texto en el cual se "recogían" opiniones de Vandor y de Alsogaray, uno férreamente antirretornista, el otro furiosamente retornista. Pero cada una de estas opiniones extremas se encontraba finalmente atemperada por el cinismo político. En la "entrevista" a Vandor le preguntaban "*¿entonces publicamos no más que usted es un decidido retornista?*" a lo cual la caricatura del líder sindical contestaba

> Este, mire… En realidad convendría que no lo dijera así, tan categóricamente, ¿sabe?... No quisiera que "el viejo" me levante en peso por alborotar a los gorilas antes de tiempo… En todo caso luego, cuando las cosas tomen más color (*Tía Vicenta* #286, 1964, 38).

En este amplio muestrario de posibles usos cómicos del retorno encontramos una denominación común: la creencia íntima y final en su fracaso. Perón todavía aparece como por arte de magia, pero la mayoría de los chistes giran alrededor de la hipocresía de sus seguidores alrededor de su vuelta, la manera en que estaban empleándolo políticamente y las dificultades políticas y prácticas de su llegada. Esta vertiente se mezclaba con otras críticas empleadas en contra del peronismo luego de su caída: su inmoralidad, su demagogia y la represión ejercida durante su gobierno. Los humoristas parecen rendirse ante la incredulidad para con la política y quienes la practican.

Sin embargo, hay algo que los chistes sobre el retorno no pueden eludir, incluso en alguien con tan pocas simpatías al peronismo como Landrú: la patética mezcla de esperanza y temor que producía un evento de esta naturaleza. Los dibujos de Perón como asesor, como católico, como Colón, parecen contener una astilla de la cualidad redentora que sus seguidores ansiaban en su retorno. En sus apariciones gráficas relámpago se acomoda como la pieza faltante de la política argentina.

Diferente será el caso de los dibujos producidos por Lino Palacio para *Primera Plana* durante los meses álgidos del proyecto retornista. El veterano dibujante tomaba un punto de vista algo diferente. La primera imagen de la serie coincide con las interpretaciones que hemos visto anteriormente. En ella, De Gaulle camina por las calles de alguna ciudad

argentina, en un desfile en su honor, de pronto se saca la máscara y debajo es Perón. El público reunido reacciona asustado y sorprendido (*Primera Plana* #100, 1964, 11).

La siguiente aparición del tema bajo la pluma de Palacio se produce un mes más tarde, en un chiste un tanto críptico, como gustaba de realizar de tanto en vez. En el, dos personajes típicos de Palacio, vestidos con traje y sombrero (uno de ellos bombín) reminiscentes de los años treinta, se preguntan "*¿Volverá Perón?*". En el cuadrito inferior esta pregunta es respondida por el dibujo de una mano de perfil, la palma y el dedo gordo que se mueve de forma inquieta. Una figura que no vemos, desde el exterior del cuadro, exclama "*¡Onganía!*" (*Primera Plana* #104, 1964, 8). Palacio parece proponer que la única manera en que retorne es a través de una pulseada con Onganía. Dos hombres fuertes, dos militares, decidiendo el destino del país a través de una prueba de fuerza.

Sus siguientes dibujos sobre este tema se harán eco de las críticas que achacaban el fracaso del retorno a la cobardía personal del ex presidente. En la primera imagen, Perón está sentado en un banquito y todo su cuerpo es la viva imagen del nerviosismo: tiembla, se abraza a si mismo y cruza las piernas mientras tamborilea con los pies. Un montón de manos se acercan desde el exterior del cuadro y le ofrecen pasajes, visas, valijas, y su popular gorro pochito. El líder se muerde las uñas y dice "*¡Pero… qué poco sentido del humor tienen! ¿No se puede hacer una broma?*" (*Primera Plana* #106, 1964, 6). Palacio retornará a esta crítica unos meses más tarde, cuando el proyecto de retorno ya había fracasado y la lucha en el interior del peronismo se había dirimido con el triunfo del candidato impulsado por Perón y su esposa sobre el vandorismo en las elecciones para gobernador de Mendoza. El justicialista se aferra con uñas y dientes al vano de la puerta mientras un conjunto de manos, que proceden del exterior del cuadro, intentan empujarlo para que pase. Al líder peronista le saltan gotas de sudor de la frente y se le vuela su gorrito pochito mientras menciona que "*¡Yo dije que iría si sacaba 4 millones de votos!*" (*Primera Plana* #125, 1965, 6). **(FIG 65)**

Volviendo a los últimos meses de 1964, Palacio produce una caricatura cuyo objetivo de burla era, una vez más, Illia y la actitud oficial frente al retorno. Vemos a Illia charlando con Zavala Ortiz en un café, ambos con cara de tranquilidad y suficiencia. A esta altura la intentona de retorno había fracasado. Illia le comenta a Zavala Ortiz que tantas vueltas habían dado con el itinerario del vuelo de Perón que "*me tomé un té de boldo y ¡chau!*" (*Primera Plana* #109, 1964, 7). Son imágenes que, una vez más, hablan del cinismo político imperante respecto al retorno. ¿Acaso alguien creía que se iba a producir? Illia claramente no, y prefería tomarse un té y echarse a dormir, Perón tampoco, y rogaba quedarse en Madrid.

La serie se completa con dos imágenes publicadas luego del fracaso del proyecto. En una se ve a los sindicalistas peronistas Framini, Vandor, Iturbe y Lascano cargando una caja de madera rectangular que lleva pegado un sticker con destino Buenos Aires. Mientras lo hacen, desean en voz alta que no pase por la aduana (*Primera Plana* #110, 1964, 6). Cada uno de los sindicalistas parece un personaje de dibujos animados, con los grandes anteojos de Framini como un signo caricaturesco inconfundible. La imagen final muestra a un Perón bastante satisfecho y sonriente, mientras saca a pasear a sus perritos bandidos, uno de los cuales orina enfrente de un árbol. El texto inferior lee: "*Ya no es época de mitos / mejor me quedo en Madrid / y ahora tendrán los perritos / quién los saque a hacer pipi*" (*Primera Plana* #111, 1964, 8).

La aproximación de Palacio es ligeramente diferente a la de otros dibujantes porque no parece ver en el retorno ningún tipo de cualidad redentora (ni siquiera de forma involuntaria). Perón en sus dibujos es un hábil manipulador que quiere quedarse en el exterior. Sus chistes degeneran hacia el humor de dibujo animado cuando sus colaboradores pretenden enviarlo en una caja. Como bien indica el texto de la última imagen, para Palacio Perón no es de ningún modo un mito, sino solo un hombre, malacostumbrado a la domesticidad de su entorno madrileño.

Esta "visión desde Madrid" también está replicada por Luis J. Medrano. Desde 1963 este autor contaba con una viñeta semanal en *Leoplán*, donde realizaba humor político. En diciembre de 1964, ya con la operación retorno habiendo fracasado, Medrano dibuja a Perón como un boomerang, siendo arrojado por Franco desde Madrid, quién lo observa vestido con las condecoraciones de su rango militar y cierta congoja, al percatarse de que ya está comenzando a dar la vuelta hacia él (*Leoplán* #728, 1964, 34). La manera en que está dibujado el Perón-boomerang es un bello ejemplo de síntesis y condensación, y también funciona como un retrato en unas cuantas líneas. Está formado por dos prismas que se unen en el centro, formando simplemente su cara. Allí se ubica su sonrisa, en la parte superior las manchas en su cara y una línea de tinta que corresponde a su pelo engominado. La sonrisa parece indicar que se encuentra feliz de su trayectoria circular.

Finalmente, tomaremos dos imágenes producidas entre 1964 y 1966 que son notorias por su similitud, por emplear el mismo recurso humorístico y por su significado último. En noviembre de 1964, Landrú, en el interior de *Todo Para Interpretar La Realidad Argentina y Mundial*, publica un dibujo a toda página en el cual Perón, disfrazado de caperucita, está sentado en una cama, charlando con un lobo metido adentro de la misma, vestido con un

pijama a rayas. En el suelo se desparraman colillas de cigarrillo, una botella de vino, un par de copas, la cesta de flores de caperucita-Perón. En el epígrafe se lee *"-¿Por qué tienes la boca tan grande, Vandor? – Para comerte mejor*" (*Todo Para Interpretar La Realidad Argentina y Mundial* #9, 1964, 1). La siguiente imagen fue dibujada por Lino Palacio en *Primera Plana* pocos meses antes del golpe de estado de 1966. En ella se observa una vez más a Perón-Caperucita, vestido de mujer y con una canasta llena de vituallas, caminando por el bosque, siempre con su sonrisa y su gorrito, mientras un lobo lo espera detrás de un árbol (*Primera Plana* #167, 1966, 13). La tapa de ese número proclamaba en grandes letras "*¿Vandor o Perón?*" y procedían a desglosar la situación en el interior del peronismo, en un momento en el cual el enfrentamiento entre los dos hombres fuertes del peronismo se encontraba en su punto máximo. Para la revista "*Con comicios importantes dentro de un año o un golpe militar por delante, el ex Presidente debía ser el único negociador, abolir las interferencias*" (*Primera Plana* #167, 1966, 12).

Estos dos dibujos conforman un díptico que ilustra varios puntos. En primer lugar, la re-utilización de ciertas metáforas visuales tradicionales, transmitidas desde los cuentos de hadas, en la caricatura política argentina. En segundo lugar, la enorme re-utilización de una formula consagrada o ya probada entre los dibujantes políticos argentinos. Si una metáfora parecía apropiada, iba a resurgir de forma continua en sus dibujos. Esto no significa plagio, ya que la producción semanal y a menudo diaria de imágenes hacía este tipo de reciclajes inevitable. Si una metáfora se volvía popular, esta permanecía en circulación y podía ser re-interpretada por distintos artistas. Finalmente, nos da una pauta de la percepción de estos dibujantes al respecto del conflicto en el interior del peronismo, que parecía a punto de eclipsar a su propio líder. El hecho de que a Vandor le dijesen lobo simplificaba la identificación, pero algo del sentido original del cuento de hadas, del hecho de comer a Perón, devorar su energía, parecía equiparar magia primitiva con capital político. **(FIG 66)**

Mientras que otros elencos políticos comandan la atención cíclica de los dibujantes, cayendo sus imágenes en desuso una vez que abandonan la primera magistratura, Perón retorna. La codificación de su representación es simultáneamente cambiante y fija. Su sonrisa y su gorrito son omnipresentes y pareciera que los dibujantes políticos han elegido de forma conjunta este atajo visual, esta síntesis, para identificarlo. Cualquier personaje con un gorrito y una sonrisa es Perón, no importa la variabilidad del trazo. Nowens lo realizaba como una sola línea ininterrumpida, sin ojos, mientras que Palacio se aproxima a una combinación entre una caricatura detallada, donde los rasgos de Perón no podrían confundirse con los de nadie

más, y un dibujo animado, donde los rasgos de los personajes e incluso su modo de vestimenta se mantienen siempre igual.

El Perón que amenaza con volver es una incógnita política. ¿Vuelve como guerrillero? ¿Vuelve como salvador? ¿Vuelve como descubridor? Los dibujantes transmitían aquello que los mismos militantes peronistas sufrían diariamente en sus tratos con el líder: la inaprensibilidad de su palabra, la dualidad entre la bendición del líder y la multiplicación de intermediarios. Esta multiplicidad terminará sintetizándose entre el Perón del orden, última esperanza política en 1973, y el Perón revolucionario construido por los jóvenes militantes izquierdistas del peronismo, que conducirá a la "trampa" de la cual hablan Sigal y Verón.

El otro polo acerca del retorno consiste en la creencia de que Perón no volverá jamás, que se mezcla con el deseo de alguno de sus seguidores de construir un peronismo sin Perón. Los dibujantes también se hicieron eco de esto, y a menudo cortaron de forma clara el doble discurso que escondía la retórica del retorno.

El colectivo de los dibujantes, debido a sus contactos entre si y a su pluralidad de ejecutores, contaba con herramientas de privilegio para transmitir lo uno y lo múltiple del Perón en el exilio. Las imágenes de Perón son un elemento recurrente durante todo este período. Sin embargo, nos encontramos a punto de precipitarnos en el momento en que el ascendente de Perón sobre la política argentina en estos 20 años llegará a su punto más bajo. Luego de las disputas de 1964-1965, la dictadura de Onganía cancelará en gran parte la posibilidad de que los peronistas diriman sus conflictos internos en público.

4. Dibujantes y trayectorias en los años sesenta.

4.1 Landrú: modernidad y liberalismo.

En capítulos precedentes hemos analizado el rol de este dibujante como editor de *Tía Vicenta* y su lugar como proponente de una nueva línea de dibujo humorístico en Argentina. También nos hemos aproximado al análisis de su discurso político. En este capítulo, reconstruiremos su trayectoria en los años sesenta y principios de los setenta con énfasis en este último punto. También intentaremos responder la siguiente pregunta: ¿de que manera se conjugaban las diversas facetas (absurda, política, sociológica) del humor de Landrú? ¿Cómo, además, su ejercicio del humor social se relaciona con su postura ideológica? Finalmente, nos interesa destacar su rol central de protagonista en estos años, que trasciende el mundo de los dibujantes humorísticos para penetrar los mundos del espectáculo y la política.

Landrú transitó los años sesenta en Argentina como uno de sus más dilectos representantes. En él se concentrará un agudo ojo para leer la época, un estilo de dibujo novedoso e identificable, una sociabilidad expansiva y una ideología que le permitirá observar los cambios políticos desde un exterior que es a la vez interior. Su cercanía cordial con los principales actores políticos de estos años se traduce en una gran notoriedad. Lo cual lo convierte en un humorista de referencia no solo para el conjunto de la sociedad sino también para aquellos que dibujaba. Quizás por ello, una vez que los setenta impongan su lógica de definiciones políticas tajantes, el impacto de su humor y sus dibujos perderá cierto vigor. El absurdo procede del trazo, de su universo de referencias gráficas, en donde son volcadas sus observaciones políticas y sociales, tomadas de la realidad. En esa combinación descansa el núcleo de su humor.

Su discurso sobre su carrera está marcado por la anécdota, por la descripción de encuentros con diversos participantes de la política o con otros dibujantes. En Landrú la memoria es una narración que se asienta en la historia breve y descollante. Así, sus anécdotas tempranas incluyen la realización de su futuro artístico desde su juventud. Su primera obra consistió en el dibujo de una nueva Biblia en sus años de secundaria: "*El primer hombre no se llamaba Adán sino Borié y tenía el cuerpo invisible y un alma material que era una barra de chocolate.*" (Landrú y Russo, 1993, 8). En este primer trabajo encontramos la lógica del absurdo unida al ejercicio de la imaginación exuberante propia de los niños.

Este tipo de reconstrucciones biográficas que transforman el dato preciso en una historia absurda abundan cuando se le pregunta por sus inicios. En una nota biográfica publicada en *Dibujantes* se menciona que

> … su primer dibujo lo hizo por equivocación. Quiso hacer un gato y le salió una vaca. "¡Que pajarito más lindo has hecho!" – le dijo su tía Vicenta- ¿Por qué no lo llevas a que lo publiquen en alguna revista?" Landrú (…) lo llevó a una revista y el director le publicó el dibujo creyendo que había hecho un león. (*Dibujantes* #21, 1956, 18).

Esta anécdota ridiculiza el proceso por el cual un joven dibujante iniciaba su carrera, al llevar sus muestras a las redacciones, y lo pinta como una especie de "idiota sabio" que triunfa a pesar de las falencias en su dibujo. Landrú justificará su línea a menudo a través del recurso de destacar su falta de habilidad para "dibujar bien".

Al igual que Lino Palacio, estudia arquitectura a principios de los años cuarenta, pero abandona "*cuando se dio cuenta que todas las casas ya estaban construidas*" (*Dibujantes* #21, 1956, 19). De 1943 a 1948 trabaja como administrativo en Aeronáutica. Luego ingresa a Tribunales, donde trabaja hasta 1953, momento en que se dedica exclusivamente al dibujo.

La carrera de Landrú en el dibujo cuenta con varias etapas. Sintéticamente, podemos hablar de tres en el período que aquí tratamos. En primer lugar, tenemos sus años formativos en la prensa gráfica y humorística, marcados por el la ruptura con el que su estilo es percibido en el campo. Estamos hablando del período 1945-1957. Los primeros años (45-47) son años de exploración, en los cuales todavía no ha pulido por completo su línea. Pero la novedad es percibida de inmediato. Según sus propias palabras "*Durante los años de mi formación había comenzado en Europa una corriente de humor absurdo con la cual me sentí plenamente identificado, particularmente con Steinberg (…) En Argentina Oski y yo comenzamos a practicar y difundir esa línea*" (Landrú y Russo, 1993, 13). Como hemos mencionado, Trillo y Bróccoli destacan su rol renovador dentro de la revista *Cascabel* (Trillo y Bróccoli, 1972a, 39). Colabora en esta hasta su cierre y de allí tomará un formato y una concepción del humor político. Sus primeros dibujos son, además, publicados en *Popurri* y en *Don Fulgencio.*

Este primer momento se extiende en una larga década donde perfecciona su estilo de humor y su trazo y participa en una multitud de revistas. Finalmente, recala de forma fija en *Vea y Lea*, en la cual "*me pagaban por cierta exclusividad. No podía colaborar con revistas serias (…) pero tenía libertad para hacerlo en revistas de humor*" (Russo, 1993, 18). Este período de multiplicación de sus colaboraciones le permite alcanzar la profesionalización y dedicarse por completo al dibujo. Su firma es reconocida, pero aún se encuentra lejos del momento de mayor notoriedad. Asimismo, es aquí donde su humor se enrola de forma más

pura en el absurdo, particularidad que el dibujante justificaba aludiendo a la incapacidad de realizar humor político durante el peronismo.

El siguiente período está marcado por su labor al frente de *Tía Vicenta*, de 1957 a 1966, momento en el cual su humor comienza a explotar la segunda de sus facetas, la política, y su labor profesional se encuentra por completo asociada a su creación, y a su rol como promotor y editor de una nueva generación de dibujantes y humoristas. Sin embargo, su labor profesional no se reducía solamente allí, sino que también se desarrollaba en los nuevos magazines de información general de los años sesenta.

La tercera etapa se desarrolla entre 1966 y 1979.[86] Este momento esta marcado por una creciente identificación de Landrú con el mundo periodístico por sobre el humorístico y porque el eje más descollante de su humor vira de lo político a lo social. La primera característica es consecuencia del poco éxito que obtiene con las publicaciones que funda para continuar a *Tía Vicenta* (*María Belén* y *Tío Landrú*). A raíz de este hecho, concentra sus colaboraciones regulares en diarios y revistas no específicamente humorísticas. Primero en *El Mundo* hasta 1967 y luego en *Clarín* a partir de 1972 (publicación en la que se desempeñó hasta 2007), abandona lentamente la idea de un proyecto editorial propio, para refugiarse en la labor diaria y repetitiva en publicaciones de grandes tiradas. En este momento también desarrolló una relación muy fructífera con la naciente *Gente*, que analizaremos en este capítulo.

Estéticamente, Landrú siempre ha defendido su línea como la línea del absurdo, y su labor como editor parecería privilegiar esta tendencia. A lo largo de su carrera, el absurdo ha sido definido por este de forma difusa como "*planteos sencillísimos y que, por esta misma sencillez, causan hilaridad*" (*Dibujantes* #21, 1956, 19). Refiriéndose a Bertoldo, publicación italiana que lo influyó, menciona que la lógica del absurdo generaba "*un humor surrealista con cachadas al régimen fascista, pero tan sutilmente y tan disparatado que no los podían censurar*" (Da Costa, 1999). A esto agrega una reflexión sobre la risa que, según el humorista, consiste en "*la sorpresa, algo que aparece cuando no se lo espera. El humor funciona mientras la sorpresa no sea desagradable*" (Da Costa, 1999). Estas no-definiciones apuntan a una concepción del humor como algo inesperado pero además como una yuxtaposición de elementos dispares. Asimismo, encuentran en la lógica del absurdo una forma de "contrabandear" de incógnito consideraciones políticas y sociales.

[86] Si bien el límite temporal final de nuestro trabajo es el año 1976, consideramos que la segunda etapa de *Tía Vicenta*, entre 1977 y 1979, constituye un epílogo interesante para la carrera de Landrú durante este período y por ello la retomaremos en las conclusiones.

Más allá de ellas, podemos encontrar en su humor una exaltación de las deficiencias del dibujo, convirtiendo lo que habría sido visto como carencias dentro de una perspectiva preocupada con el "dibujar bien" en características de estilo. Líneas temblorosas, la violación de la perspectiva y el ordenamiento espacial cartesiano, la acumulación de detalles que se convierten en parte de un léxico gráfico identificable y relacionable con un autor (por ejemplo, los pajaritos o los gatos). A esto se agrega la continuación de la tradición de larga data de observación social perteneciente al humor gráfico argentino. Estas dos vertientes son puestas en tensión continuamente en su trabajo. De allí procede aquello inesperado de su humor que destaca Landrú. En sus viñetas un presidente, un sindicalista o una señora gorda pueden responder a una pregunta con una observación inesperada, o encontrarse en un contexto a todas luces ajeno. Continúa algunas líneas previas del humor gráfico argentino pero le incorpora una gran dosis de modernidad en la presentación gráfica del chiste.

Él mismo destaca esta labor de síntesis gráfica cuando menciona que al principio sus dibujos eran "*a gran escala y con muchos detalles*" pero cuando se los achicaba para imprimirlos "*todo se empastaba y quedaba demasiado barroco. De modo que fui optando progresivamente por la simplificación*" (Landrú y Russo, 1993, 72). La manera y la filosofía con la cual realiza sus caricaturas políticas es un corolario de esta práctica: "*dibujo a los políticos siempre de la misma manera para evitar toda posibilidad de confusión*" (Landrú y Russo, 1993, 73). Para Landrú el humor político es repetición, en términos formales, del mismo grafismo, el mismo político, y a menudo el mismo chiste, pero también es innovación por la incesante modificación de las circunstancias, que lo obligan a renovar el conjunto de caricaturizados de forma continua. Esta dependencia de la realidad, sin embargo, no se circunscribe solo al humor político ya que "*el humor no político se nutre también de lo real, al igual que todo proceso creativo o imaginario*" (Landrú y Russo, 1993, 74). De estas palabras deducimos que para nuestro protagonista incluso la lógica del absurdo descansa en las expectativas despertadas por las convenciones sociales. Su humor, entonces, es un trípode entre lo absurdo, lo social y lo político. Como editor ayudará a imponer estos valores en el campo del humor gráfico argentino durante la primera mitad de los sesentas.

Políticamente, Landrú siempre se definirá como un dibujante que no hace humor *en contra* de ningún gobierno, sino *sobre* los gobiernos. Como hemos analizado en el capítulo que trata sobre *Tía Vicenta*, esto significaba no realizar declaraciones ni dibujos de un abierto carácter partidario. Sin embargo, esta postura oficial respecto a aquello que es impreso en sus publicaciones y a la manera de ejercer su oficio, no se traduce en una falta absoluta de

posicionamientos políticos. Su antiperonismo fue siempre muy profundo. Este proviene de una tradición familiar ya que su padre

> El 17 de octubre del 45 se paró frente a una columna de manifestantes blandiendo su bastón y gritando ¡peronistas patasucias! Yo me escondí detrás de una columna diciéndome: ahora sí que lo matan. Pero no. Lo fueron esquivando como a un auténtico disparate y lo dejaron atrás, rabioso (Linares, 1996).

También se tradujo, como hemos mencionado, en la negativa a participar en revistas humorísticas peronistas y, más adelante, tuvo por consecuencia que el Ministerio de Comercio rechace concederle la cuota de papel para su primer intento editorial.

Su antiperonismo es un tema recurrente en sus recuerdos biográficos. Por ejemplo menciona una anécdota en la cual se encontraba con Rogelio García Lupo en Tribunales el día de la muerte de Evita, día en el cual se esperaba de todos los empleados estatales vestir de luto. García Lupo debía ser nombrado de forma oficial en la repartición pero

> …yo me fui con corbata común y García Lupo también. Nos quedamos en un pasillo contando chistes y riéndonos (…) Pero como un soplón lo había visto reírse, al día siguiente vinieron al mismo tiempo la orden de nombramiento efectivo y la que decía que lo dejaban cesante por el delito de "regocijo". Tiempo después tuve un ascenso, pero me anunciaron una plata y me daban mucho menos. La diferencia iba para la Fundación Evita. (Moreno, 2007).

Este episodio lo impulsó a tomar licencia de su trabajo en Tribunales y dedicarse por completo al oficio de dibujante.

La animosidad se mantendrá durante toda su carrera y durante toda la vida de Perón. En 1972, ya trabajando para Clarín, "*un periodista amigo me invitó a Puerta de Hierro; pero yo no tenía el menor interés de conocer a Perón personalmente. (…) a veces, la ausencia vale más que la presencia forzada*." (Landrú y Russo, 1993, 52). Incluso el origen de su seudónimo, según el dibujante, proviene del temor a la represión peronista. Luego de publicar un inocente chiste antiperonista en *Cascabel* en 1945 firmado con las iniciales "J.C." temió por su integridad física. Entonces Jorge Palacio (Faruk) le menciona que con barba se vería igual al famoso asesino francés Henri Désiré Landru y allí, agregándole un acento en la u, incorpora el nombre que lo haría famoso.

Esta vertiente de su pensamiento difícilmente podía pasar desapercibida frente a sus contemporáneos, lo cual le comportó ataques de diversas publicaciones peronistas o nacionalistas del período. Hemos reconstruido la disputa que lo llevó a alejarse de Carlos del

Peral y los ataques que sufrió por la misma en la prensa nacionalista de la mano de Rodolfo Walsh, pero este caso no será el único.

En 1963 el periódico peronista *18 de Marzo* en donde colaboraba Nowens, analizaba una caricatura de Landrú aparecida en *El Mundo* en la cual un político vestido con andrajos prometía llevar al país a la abundancia. Sin nombrar al dibujante, iniciaba la nota dando vuelta su filosofía acerca de la caricatura política para pintarlo como un sicofante:

> El dibujante, hombre cotizado en plaza, sigue las estrictas instrucciones del director de observar una impecable neutralidad política. Todos los bandos y personajes reciben lo suyo (…) Elogiemos sin ningún retaceo este ejemplo conmovedor de democracia política (…) lo "carga" a Aramburu, a Alsogaray, al mismo señor presidentito, y hasta (¡Dios sea loado!) a sus excelentísimos (…) señores generales (…) Nadie dice "mu", ni siquiera Aramburu. ¡Aprended, lacayos del régimen depuesto! ("Cuando el humor no es tan inocente", *18 de Marzo* #9, 1963, 4).

Luego procedían a diseccionar el chiste. Encontraban que el humor procedía de la incongruencia de que alguien que no había podido elevarse por encima de la pobreza realizase esas promesas para un país entero. Mencionaban que "*Con remiendos en la ropa andan hoy los obreros, los jubilados, los empleados (…) los estudiantes y mil otros.*" Concluían, finalmente, que La "*filosofía" del chiste (…) que los arruinados (el pueblo) son incompetentes para dirigir una economía nacional y los acaudalados si lo son*" y que esta era "*una filosofía miserable, una filosofía de lacayos, una filosofía a sueldo de las grandes fortunas cebadas en el hambre popular"* ("Cuando el humor no es tan inocente", *18 de Marzo* #9, 1963, 4). Al lado de estas palabras, un dibujo de Nowens presentaba a un acaudalado y gordo industrial similar a un orondo Tío Sam que le pedía sacrificio y austeridad al pueblo representado como un conjunto de obreros flacuchos y vestidos con remiendos.

Más adelante, en 1965, el periódico *Retorno*, donde Perón mismo había publicado artículos con el seudónimo de Descartes, lo atacaba con similares argumentos. Lo acusaban de "bufón", personaje que describen como alguien con "*el alma contrahecha, cierto sentido del humor y una buena dosis de astucia como para salvar el pellejo*". Luego, caracterizan a Landrú como un cobarde que no se animó a realizar chistes políticos durante el peronismo, a pesar de que los riesgos no eran tan graves como "*los que afrontó el humorista y escritor español Pedro Muñoz Seca, al que los republicanos fusilaron*". Esta cobardía tenía como corolario que haya iniciado sus chistes antiperonistas luego de la caída del régimen porque "*no solamente no constituyó ningún riesgo, sino que por el contrario, trajo muchos beneficios*". Prosiguen mencionando que en, en 1965, el humor antiperonista ya había cansado

al público, entonces había encontrado una nueva veta en el humor social, en los "mersas" y el Barrio Norte. Sin embargo, para el periódico estos chistes dejaban lo importante de lado ya que no recuerdan "*las "fiestitas negras" que el hermanito de "la Gordi" organiza con "chicas mersa" que tienen que arrojarse por una ventana. Claro que estas cosas son las que el Barrio Norte quiere olvidar*". El artículo concluía que quién se reía con sus personajes no podía olvidar "*el sentimiento de lástima que todo monstruo, aunque sea pequeñito y dibujado, inspira al ser normal*" ("Landrú: Máscara de humor negro para el rostro del régimen cipayo", *Retorno* #42, 1965, 3).

En estos artículos encontramos el choque entre posturas políticas y estéticas del todo incompatibles. Quienes atacan a Landrú encuentran que en sus chistes a menudo quienes son ridiculizados son los obreros y las clases trabajadoras. En segundo lugar, que su humor de alguna manera es cómplice de las clases altas, quienes lo emplean como "opio" insensibilizante frente a los problemas acuciantes de la realidad social. Aquello que el dibujante describía como independencia para estos críticos es connivencia. De algún modo, lo acusan de cómplice.[87]

Estas críticas, sin embargo, develaban algo real. La reconstrucción de la biografía como dibujante político de Landrú está sembrada, a lo largo de sesenta años de carrera, de contactos con los mismos políticos que retrata. La autobiografía redactada con Russo es una colección de encuentros, formales e informales, sostenidos con las principales figuras de la política entre mitades de los cincuenta y principios de los noventas. Cenas con Aramburu, Guido, encuentros con Frondizi, Alsogaray. La procedencia de los fondos iniciales para *Tía Vicenta*, además, lo contacta directamente con la marina. Si bien es una exageración afirmar el contubernio entre este y las clases altas, es de destacar que el dibujante bordeaba una sociabilidad palaciega que, también, permitía a *Tía Vicenta* ser una revista que ocupaba el lugar de una interlocutora política válida tanto al interior de la sociedad como para muchos de estos políticos. Que puede criticar a la totalidad del espectro político, en situaciones contextuales muy cambiantes, sin temer a la censura. Y quizás también este tipo de entendimiento genera su desconcierto cuando es cerrada en 1966.

Los años de *Tía Vicenta* permitieron que Landrú alcance una gran prédica y participación en las discusiones del momento, dando representación gráfica a muchas síntesis políticas duraderas, inventando frases que se volverían del sentido común y posicionándola como una

[87] Este tipo de observaciones, en tono jocoso o verdadero, se mantendrán en el tiempo. En 1968 la revista *Gente* publicaba una foto de Landrú vacacionando en Mar Del Plata y destacaba que "*hasta tocó un obrero, cosa que fue muy comentada*". (*Gente* #134, 1968, 13).

presencia insoslayable dentro de la red de medios gráficos argentina. Esta situación correrá paralela su propia notoriedad, que durante este período se erigió en la perfecta mezcla de empresario y editor moderno con playboy y dandy.

Su participación en *Tía Vicenta* le valió, en 1959, la invitación de parte del Departamento de Estado de Estados Unidos, a un viaje a ese país en conjunto con otros cinco dibujantes de Chile, México, Cuba, El Salvador y Nicaragua. El viaje realizaba el recorrido Washington-San Francisco-Los Ángeles-Chicago-Pittsburgh-Nueva York-Puerto Rico en un período de varias semanas de octubre y noviembre de 1959.

A su retorno, escribió una serie de artículos titulados "*Yo Conocí la USA*" que salieron publicados en *Tía Vicenta* entre diciembre de 1959 y enero de 1960. En ellos, se presenta como un "reblandecido mental", un viejo verde que ha sido cooptado por los Estados Unidos para hablar maravillas de su país. Inicia su primer artículo clamando "*¡Vivan los Estados Unidos de América! (…) ¡Viva Ike Eisenhower! ¡Viva Nixon, Nelson Rockefeller y Álvaro Charles Alsogaray! ¡Y vivan todas las negras y mulatas que residen en Harlem!*" (*Tía Vicenta* #122, 1959, 16). Esta auto-parodia preventiva esconde su percepción de los cambios sociales y culturales que estaba viviendo el país del norte y nuestro propio país, que son comunicadas de forma cómica en sus impresiones de viaje. Sirve, también, para disminuir su status de editor sobresaliente, cortejado e invitado por el Departamento de Estado estadounidense.

En Washington, Landrú conoce a Eisenhower quién le parece "*Alto, distinguido, bien vestido, contestaba rápidamente y de excelente humor todas las preguntas que los periodistas le hacían*". (*Tía Vicenta* #122, 1959, 17). También describe el encuentro de con Walt Disney, el ejemplo de empresario al cual todos los dibujantes argentinos admiraban, y como "*vimos el proceso de las películas de dibujos animados y la filmación de algunas escenas de films de largo metraje*". Disney, sin embargo, también es un "reblan": "*de lejos llegaban los compases de un Calypso y Walt Disney, inconscientemente, llevó el compás de esta música negra, haciendo tamborilear los dedos sobre su escritorio*" (*Tía Vicenta* #123, 1959, 17). Después de transmitir estas impresiones, se mostraba muy impactado por Disney World y su ambición como entretenimiento.

Este subtexto en el cual el viaje es una excursión de placer de un grupo de "reblans" alcanza su cúspide durante la entrega que transcurre en Puerto Rico, en donde Landrú encuentra que "*Las mulatas de Puelto Jico son fantásticas, muy bonitas y de elegantes figuras empulpaditas*" (*Tía Vicenta* #126, 1960, 16-17). Punto seguido, narra una anécdota en una disquería donde, al escuchar a Celia Cruz, "*una negrita de unos 16 años no pudo resistir la tentación, y contoneando las caderas y muy sonriente entró al negocio e intentó ahí mismo*

bailar conmigo". Pero cuando ya estaba por rendirse llega la alcaldesa de Puerto Rico y Miss Universo 1958 (personajes que realmente conoció en el viaje), quienes "*me obligaron a hacer un esfuerzo sobrehumano, guardar compostura y no bailar con la mulatita*." (*Tía Vicenta* #126, 1960, 16).

Con respecto a la situación social y cultural de los Estados Unidos, se muestra muy interesado por la televisión norteamericana, que ya contaba con colores, un medio que le interesaba y conocía bien[88]: "*es notable la fidelidad con que se reproducen los tonos y la claridad con la que se ven las imágenes. (…) La técnica era perfecta. Los programas maravillosos. Los músicos excelentes. La publicidad impecable*" (*Tía Vicenta* #125, 1959, 16).

A esto añade una preocupación por la música y la moda. Menciona que

> … a todos los cócteles que íbamos nos ponían en sus impresionantes combinados modelo 1960 (…) long plays con motivos "south americans": boleros, tangos, rumbas y marchinhas. En realidad, mis compañeros y yo queríamos oír música norteamericana: hot jazz, rock, jazz moderno y, sobre todo, música negra. (*Tía Vicenta* #123, 1959, 16)

En Puerto Rico: "*Las músicas más populares de la isla son: la plena, la bomba plena, la bomba, el plenadengue, el cha cha cha y el Calypso*" (*Tía Vicenta* #126, 1960, 16). Con respecto a la moda, menciona que

> Los norteamericanos usan los sacos larguísimos, como hace veinte años se usaban en nuestro país (…) Muchos de ellos se extrañan y hasta se sonríen de la moda argentina, de saco corto y pantalones estrechos, ignorando que el argentino viste a la moda europea, especialmente italiana e inglesa. (*Tía Vicenta* #124, 1959, 16).

Estas observaciones traslucen un tenor sociologizante, que también se observa en su fascinación con los negros de Estados Unidos, sus particularidades y mera existencia: En Nueva York concurre a un local nocturno del cual apunta: "*Es imposible describir el strip*

[88] Landrú comenzó su carrera en televisión en 1958, al lado de Blackie. Mientras ella entrevistaba a un político, él realizaba una caricatura del mismo al vuelo. Luego de esto pasó a su propio programa de humor llamado *Caras y morisquetas*, en donde ejecutaba música con su banda, Los Tururú Serenaders, y escribía sketches para Tato Bores, quién se iniciaba en la televisión. En 1959, según narra en su autobiografía, el censor le pidió que realice un chiste en contra de Frigerio y, al negarse, le canceló el contrato y le dijo "*no solo eso, sino que en los otros canales tampoco va a poder trabajar*" por lo cual se dio de baja el programa y Tato Bores comenzó a trabajar con César Bruto (Landrú y Russo, 1993, 35-36). Su siguiente participación en televisión se daría a principios de 1963, junto con Dringue Farías, en un programa llamado *El Profesor Garrafa*. En esa ocasión Landrú pronosticaría con certeza el día del levantamiento de la marina, 2 de abril, según el humorista de pura casualidad. Por ello "*Me llevaron un día preso a una dependencia del Ministerio del Interior para ver quién me había dado el dato. Me trataron my bien, almorcé allí, más tarde me dieron un café con leche y me largaron a eso de las diez*" (Moreno, 2007). A raíz de este incidente le colocaron un censor de la SIDE que leía todos los libreros, y finalmente levantaría el programa a raíz de un chiste que se burlaba de la estatura de Guido.

tease de las negras, hecho bajo el compás de una música salvaje, enloquecedora" (*Tía Vicenta* #125, 1959, 15).

Su aguda visión se trasladaba también al medio que mejor conocía, el periodismo, relacionado con la publicidad, otra área que estaba explotando en esos momentos desde el interior de *Tía Vicenta*:

> En los Estados Unidos se editan dos revistas muy interesantes para negros, una de ellas se llama *Ebony*, muy parecida a *Life*, y la otra *Sepia*, que traen innumerables avisos. La mayoría de ellos son propagandas de cremas blanqueadoras de cutis y de productos para estirar el pelo. (*Tía Vicenta* #124, 1959, 15).

En estos apuntes se encuentran los rasgos que lo destacarán en los sesenta: su preocupación por los nuevos ritmos, modas, tecnologías y costumbres; su ojo clínico para la ridiculización de aquellos rasgos sociales más superficiales; su observación burlona de la experiencia de vida de segmentos de la sociedad a los que no pertenece; su preocupación por la cultura nocturna, que a menudo convierte, también, en el estereotipo del reblandecido, el desvanecido mental, grupo en el que se enrola; una admiración por la modernización que representan los Estados Unidos; finalmente, también denota su importancia en el panorama periodístico argentino, que lo lleva a ser objeto de invitaciones oficiales a giras por el extranjero. La construcción del viaje es similar a aquella que hemos visto en Lino Palacio, ya que ambos lo conciben más como un viaje de placer que de negocios, pero las observaciones de Landrú tienen un cariz más moderno y aquello que le llama la atención son los cambios que lo ponen en sintonía con la época.

Estos rasgos se intensificarán a medida a la par de la fama del dibujante. En 1964 *Primera Plana* informaba de una puja entre diarios por contratar sus servicios. El diario *Crónica* le habría ofrecido "*un sueldo mensual que superaba los 300.000 pesos, con cuatro meses (1.200.000 pesos) adelantados y libertad total para trabajar en radio, televisión y cualquier revista cuya índole no fuera política*" ("Siete diarios y más de tres millones de ojos", *Primera Plana* #81, 1964, 32). A pesar de tan fabulosa suma, *El Mundo* y editorial Haynes habían logrado mantenerlo en sus páginas. En una entrevista realizada un año después por *Gente*, le preguntaban cuanto ganaba por mes y contestaba "*Alrededor de 300000 pesos por mes, ¿y usted?*" (*Gente* #21, 1965, 37).[89]

[89] Una nota publicada 10 números más tarde en *Gente* destacaba que un teniente general con 26 años de servicio ganaba 124002 pesos (*Gente* #31, 1965, 36-37).

Más allá de la veracidad de la cifra puntual, el rango de estos números habla de su éxito. Tanto en su faceta de dibujante, como en su faceta de editor y hasta de empresario. En 1967, una vez cerrada *Tía Vicenta*, la revista *Confirmado*, en una nota sobre la noche porteña, mencionaban que Landrú junto con un socio "*buscan una auténtica casa colonial en San Telmo*" para abrir una moderna boite donde "*Los ritmistas serán candomberos en vez de bongoseros. Habrá portero negro y pastelitos al alba*" (*Confirmado* #98, 1967, 77). Unos meses más tarde volvían sobre el asunto en el marco de una nota sobre la revalorización del sur de Buenos Aires por la radicación allí de personalidades del espectáculo y la cultura. Landrú declaraba que

> Antes estaba de moda Olivos, porque en una *picada* se estaba allí. Cuando aumentaron las dificultades de circulación porque cada día hay más automóviles en Buenos Aires, se pusieron de moda las boites del centro. Pero ahora estas también resultan incómodas: nadie puede estacionar un automóvil en sus cercanías. En el Sur, ninguno de estos problemas existe: hay sitio para estacionar, el lugar es tranquilo. ("Dime donde vives y te diré quién eres", *Confirmado* #110, 1967, 36).

En la misma nota mencionaban a Brascó y Quino como viejos habitantes del barrio de San Telmo.

Aparentemente el proyecto jamás se concretó, pero es común encontrar artículos que lo presentan como un personaje con *swing* de la noche porteña, ya sea concurriendo al décimo aniversario del Whisky a Go-Go, "*ese subsuelo del ruido*" (*Confirmado* #218, 1969, 3); o como invitado de *Gente* para la reinauguración de la boite Tempo en Villa Carlos Paz donde "*se bailó hasta que los gallos se retiraron avergonzados de tanto boogalo*" (*Gente* #184, 1969, 3). Años más tarde recordaba de esos años: "*Se puso de moda Mau Mau. Era muy linda. Después, también, había una cantidad de restaurantes, de lugares para elegir… (…) Divito, que era muy amigo mío, puso una boite que se llamaba Zoom Zoom. Yo iba mucho.*" (Larravide, 2000). Era un protagonista que saltaba del mundo de la política al mundo del arte, del mundo del arte al mundo de la noche porteña, cuyo oficio le permitía ejercer el rol de editor, caricaturista, libretista de televisión, publicitario. Se mueve entre diversos mundos profesionales y es un personaje notorio de los sesentas. Era moderno, escuchaba calypso, rock and roll, merengue, cumbia, veraneaba en Mar del Plata y viajaba por el mundo, imponía frases y personajes.

Estos apuntes nos introducen en la vertiente social del humor de Landrú, que siempre cultivó pero que comienza a ser predominante a partir de 1963, con el lanzamiento de los

campeonatos de “caqueros”, “mersas” y de la página de Barrio Norte en *Tía Vicenta*.[90] Este estilo decantaría en la creación de María Belén y Alejandra, muchachas de clase alta del Barrio Norte, “gordis” siempre en la última de la moda juvenil, y de su prima Mirna Delma, “mersa” y “piruja”, de clase baja que intenta darse ínfulas al complicar su discurso y volverlo alambicado.

En 1965 *Confirmado* realizaba un análisis de esta nueva vertiente de su humor. Mencionaban que “*todas las capas sociales se plegaron febrilmente a la tarea de distinguir lo bien de lo mersa”* (“Redescubrimiento de la sociología”, *Confirmado* #33, 1965, 28). El autor del artículo (sin firma) mencionaba que Landrú había tocado una fibra íntima en la composición social argentina, surcada desde siempre por distinciones sociales expresadas en lo lingüístico. Encontraba una filiación a estas distinciones en las denominaciones despectivas de “lo grasa” y “los cabecitas negras”, luego re-significadas por el peronismo. Lo que diferenciaba, sin embargo, a un mersa de un cabecita negra o un grasa era que estas eran categorías que se definían desde lo político y habían sido re-apropiadas por aquellas personas a las que se dirigían, mientras tanto, el mersa era una categoría mas estética, ligada al consumo: “*Los fenómenos sociales y económicos posteriores, el proceso de modernización, acentuaron ese cambio y el enfrentamiento de las clases comenzó a expresarse también en la competencia por el status*” (“Redescubrimiento de la sociología”, *Confirmado* #33, 1965, 29).

El artículo destacaba la interrelación entre las categorías, ya que si bien los mersas eran presentados como personajes “out”, de gustos vulgares, el mecanismo del humor descansaba en la clasificación: “*El mersa sería un chivo emisario, en el que se proyectan todos los atributos desagradables que cada uno teme poseer y repudia*” lo cual generaba una loca carrera por el status: “*si Tía Vicenta sugiere un lugar nocturno y proporciona su dirección, cualquiera puede ingresar en él. En consecuencia sus viejos habitués comienzan a abandonarlo*” (“Redescubrimiento de la sociología”, *Confirmado* #33, 1965, 29).

El humor que el dibujante descargaba sobre ambos bandos era de una cualidad diferente. En el mersa, se mofaba de aquello que era visto como una deficiencia estética y de formas: su modo de hablar, la música que le gustaba, las comidas que consumía, sus costumbres

[90] Los “caqueros” eran “*jóvenes reblandecidos, muchachos de 14 a 17 años que usaban “pantalones Oxford, sacos larguísimos, corbatas tipo cinta, mocasines con estribos y peinado hacia atrás con gomina (…)”. Sus ámbitos de sociabilidad eran puntos clave de la alta sociedad porteña*” (Favero y Bartolucci, 2014, 8). Mientras tanto, el término mersa provenía “*de tangos que utilizan la expresión en el mismo sentido en que se puede decir “el populacho” o “el gentío” (…) Yo hice circular el término como atributo diferencial*” (Landrú y Russo, 1993, 46-47). En el caso de los caqueros, llamaba la atención de Landrú el interés de los jóvenes por temas y ritmos que anteriormente había empleado para caracterizar a ancianos desvanecidos mentales. En el caso de la mersa, el atributo diferencial que menciona Landrú tenía que ver con cierta distinción de clase relacionada con el consumo de los bienes incorrectos.

familiares. Mientras tanto, en el caso del "gordi" el humor provenía de su impecable gusto que le impedía observar la realidad. En su desconexión con el momento político, social y económico. El "gordi", como su nombre lo indica, era una extensión de la "señora gorda". Al realizar una operación que desdoblaba la crítica, ejercía aquella misma independencia de criterio y ecuanimidad que había enarbolado desde siempre como bandera de su humor político. En una entrevista de 1967 decía sobre "La Página de Barrio Norte*": "no sé si es positiva o negativa. Trato de hacer en ella nada más que humor*" ("Landrú, el acusado del año", *Extra* #18, 1967, 40). El artista se posicionaba como un observador objetivo de la realidad.

Sin embargo, su humor social era interpretado a menudo en otros términos, como una suerte de tarea policíaca de observación de las clases sociales por sus semejantes. A raíz del artículo en *Confirmado* un lector escribía un par de números más tarde:

> Yo no creo que en las fábricas se hagan distinciones entre gordis y mersas (…). En cambio, los medio pelo de Jauretche, los que tienen coche pero comen mal, esos si le tienen miedo a la mersada. Pero más allá de ser ellos mersas, lo que temen es que los mersas vuelvan al gobierno y que se acaben los gordis. (*Confirmado* #36, 1965, 62).

Landrú, en sus declaraciones, proponía una idea más armónica y basada en la competencia y el ascenso social de la estructura de clases argentina:

> En la Argentina hay una gran clase media y una pequeña clase alta. Como la clase media quiere escalar posiciones y llegar a la alta, trata de no ser mersa y de parecerse lo más posible a lo que ellos consideran bien (…) un síntoma es que la Página de Barrio Norte la leen tanto gordis como mersas. Los gordis creen que me burlo de los mersas y los mersas creen que me burlo de todas las María Belén que existen en Barrio Norte. ("Landrú, el acusado del año", *Extra* #18, 1967, 40-41).

En definitiva, el atractivo de su humor, para el dibujante, provenía de qué se burlaba de todos por igual.

Él continuará esta vertiente de su humor en las revistas que dirigirá luego de *Tía Vicenta*: *María Belén* y *Tío Landrú*. En la primera llegó a tener una sección llamada *La Discoteca de María Belén*, donde proponía, cada semana, una veintena de temas de moda. Sin embargo, esta posición independiente y equidistante se probará cada vez más difícil de sostener, y esto se expresará en una controversia que involucró a Landrú y a la columna que realizaba en *Gente*, llamada *Clase A*.

Su entrada en *Gente* fue el producto de un intento prolongado de la misma por incluir a la historieta y el humor gráfico. Entre 1968 y 1970, la revista, que ya era una vidriera para los

principales protagonistas de la farándula argentina, pero también intentaba ser un semanario periodístico profundo, en la línea de *Primera Plana*, descubrió la historieta. Un efecto secundario de la organización de la Bienal de Historieta en el Di Tella. El hecho más destacado de este período es la aparición de la segunda versión de *El Eternauta* entre junio y septiembre de 1969, pero realizó un esfuerzo de igual magnitud en el ámbito del humor gráfico. Este se inició en febrero de 1969 con un concurso de humor gráfico y escrito que buscaba al "*humorista de 1969*" con un jurado compuesto por Carlos Fontanarrosa (editor de la revista), Rubén Maril, Luis J. Medrano, César Bruto, Fantasio, Hugo Moser y Garaycochea (*Gente* #192, 1969, 27). El triunfador sería Crist (Cristóbal Reinoso). La apuesta siguió con el inicio de la publicación de *La Mujer Sentada* de Copi el mismo mes en que comenzaba *El Eternauta* y, finalmente, con la incorporación de Landrú en noviembre de 1969.

Gente saluda la incorporación del humorista del mismo modo que lo había hecho *Primera Plana* años antes: "*Landrú (…) uno de nuestros más destacados humoristas, es, a partir de este número, hombre de Gente*". La propuesta apuntaba directamente al humor social: "*"Clase A", que define todo una manera de vivir en "el ruido". Qué hacer, cómo hacerlo, dónde ir y por qué, qué usar y que decir; una filosofía para ruidosos, para comenzar a adiestrarse en el dificilísimo arte de estar al día.*" (*Gente* #225, 1969, 10). La nueva sección se presentaba compuesta por una serie de preceptos de conducta, consumo y circulación por la ciudad, una especie de guía accesible a todos.

Se organizaba sobre el formato de la miscelánea que Landrú había empleado con gran éxito desde los tiempos de *Tía Vicenta*. Dividida en varias columnas, ninguna dominaba el conjunto de la página. Entre ellas estaba la columna de humor escrito "Ruddy Gorgola, el playboy" cuyos diálogos con su amigo Yayo estaban compuestos de una concatenación de nombres de lugares de moda, diseñadores, elementos de vestimenta, bares, tragos, nombres de chicas. Pero siempre las cosas le salen mal. Pierde la chica, es apaleado por un patovica o no lo dejan entrar a la disco. En definitiva, demuestra que es mucho menos de lo que cree que es, a pesar de su impecable gusto. Otra sección es una tira llamada "Un Gato Clase A", donde volverá a emplear a pleno la lógica del absurdo. La sección se completaba con el "Primer Campeonato Mundial de Playboys (Playgirls)" donde se pedía a la gente que envíen cartas para votar a sus favoritos y construir un ranking, procedimiento humorístico que continuaba los campeonatos de mersas y caqueros de *Tía Vicenta*.

Pero era la última porción de la sección lo que causó conmoción entre los lectores de *Gente* y que realmente constituía el corazón de la misma. Sin un título propio, se constituía básicamente en una clasificación de lugares, costumbres, frases, nombres propios, profesiones

y lo que se le ocurriese a Landrú esa particular semana de acuerdo a clases. El escalafón era sencillo: Clase AA, Clase A, Clase B, Clase C y Clase D.

Entre los muchos ejemplos que podemos tomar, hemos elegido los siguientes. Entre los políticos, Federico Pinedo, Alfredo Martínez de Hoz y Marcelo Sánchez Sorondo pertenecen a la Clase AA; Aramburu, Solano Lima y Alsogaray a la Clase A; Perette, Illia y Frondizi a la Clase B; Balbín a la clase C; y Perón y Framini a la Clase D (*Gente* #235, 1969, 23). Entre las comidas, el asado con cuero, el ciervo o los huevos de codorniz, eran Clase AA. Las mollejas, la palta mexicana y el ananá, Clase A. Los chorizos, ñoquis y morcillas, Clase B. Los tallarines al pesto, albóndigas y tortilla de papa, Clase C. Y finalmente la picadita, el guiso de porotos o el bife de hígado eran Clase D (*Gente* #243, 1979, 64-65). Finalmente, entre las profesiones, ser arquitecto, arqueólogo o rentista era Clase AA. Ser psicoanalista, cardiólogo o publicista era Clase A. Ser humorista, cantor beat, reportero gráfico, dama de compañía o futbolista era Clase BC. Ser luchador de catch, pintor de brocha gorda, albañil o pizzero era CD. Y ser lustrabotas, usurero, basurero, censor o vendedor ambulante era Clase D (*Gente* #251, 1970, 20-21). El escalafón estaba basado en la distinción exterior y el refinamiento. En el caso de los oficios, además, se mantenía la correlación entre aquellos oficios de carácter intelectual con las clases más elevadas, los oficios manuales con clases bajas, y la informalidad laboral, los trabajos que comportaban cierta delación moral y aquellos en los que se disponía de los desechos en el último nivel.

Un par de números más tarde la sección pasaba, finalmente, a dar consejos "para no quemarse". Comenzaban por aconsejar como arremangarse las mangas de la camisa:

> Levantarse las mangas casi hasta el hombro, con el afán de exhibir los músculos de los bíceps, es de pato vica [sic] y corresponde a una categoría clase C. Levantarse las mangas apenas más arriba de las muñecas, es ultracalcinante y corresponde decididamente a la clase D.
> Lo ideal (Clase A) es levantarse las mangas hasta uno o dos cm. más arriba del codo (*Gente* #229, 1969 35).

Las sugerencias también se brindaban con el expreso objetivo de no descender de clase. Para ello se recomendaba: "*No suba al colectivo con el pucho apagado, puesto en la oreja*", "*No salga a la puerta de calle en piyama, con chancleta tipo New Style y con el palillo en la boca*" y "*No se peine las cejas con saliva*" (*Gente* #253, 1970, 21).

En contra de la forma en que había sido presentada, la sección ejercía una función clasificatoria antes que prescriptiva. No era una guía de lugares o un manual de buenas costumbres o de moda, sino más bien una división de comportamientos en un escalafón de

distinción. La sección se re-alimentaba a si misma e imponía la estratificación social establecida por Landrú por repetición. De tanto en vez incluía una sección con forma de guía, como durante el verano de 1970, momento en el cual comenzó a reproducir "*Informaciones utilísimas sobre Marpla*".

La sección rápidamente llamó la atención de los lectores. En un principio las cartas pedían la reconsideración de alguna clasificación impuesta por Landrú. Por ejemplo escribían "*ubica este señor al Club Náutico San Isidro en la clase AB de los lugares de veraneo. Si el Náutico es AB, los conocimientos del señor Landrú son ZZZZ*" (Gente #228, 1969, 63). Este tipo de cartas pronto evolucionarían hacia la sub-sección llamada "Cámara de Apelaciones de Clases". En la misma el humorista, reproduciendo el lenguaje judicial que conocía bien de sus años en Tribunales, tomaba en consideración los pedidos de reclasificación de los diversos lectores.

En el número 241 en el interior de una clasificación de músicos beat de acuerdo a sus clases, se clasificaba a Almendra como un grupo Clase AB. Dos números más tarde la "*A.D.A.B. (Asociación Defensores de lo Auténticamente Beat)*" presentaba un recurso de amparo en disconformidad con semejante ofensa. La Cámara resolvía que

> … los integrantes de este Tribunal no solo conocen música antigua, sino que están al día con los ritmos modernos, reconociendo que una exhaustiva investigación realizada en las piles del Jockey, Náutico Olivos y Náutico San Isidro, se llegó a la conclusión de que Almendra cuenta con gran aceptación en dichos sectores. (*Gente* #243, 1970, 65)

Pero no solamente eso ya que "*los temas del conjunto (…) son tarareados en los sectores más bienudos de Bi Ei*" y "*cotizadas modelos (…) han prometido solemnemente no realizar ningún desfile si no lleva el fondo musical de Almendra*", concluyendo que el conjunto "*ejerce sobre los pelilargos que lo escuchan los efectos de un sedante, obligándolos a acurrucarse en sus butacas para disfrutarlo, en lugar de contonearse frenéticamente como enloquecidos*" (*Gente* #243, 1970, 65). Por todo esto, decidían elevar la categoría del grupo a Clase AA.

Con este tipo de intercambios Landrú demostraba una vez más su modernidad y conocimiento de los nuevos ritmos y modas de la juventud argentina, y también que todavía tenía la capacidad de popularizar ideas humorísticas, y comunicarse con su público para entablar un diálogo no exento de enfrentamientos y complicidades. A la vez, traslucía la idea

de que existía una juventud "bien" que se pasaba el día en las piletas del Jockey y una juventud un tanto más cuestionable compuesta por hippies que bailaban desaforadamente.[91]

Clase A era una sección que se alimentaba del ordenamiento en compartimentos de la sociedad, pero también contenía la idea de que, al señalar las particularidades de cada clase, esto hacía posible la mimetización y ascenso social de una a otra. Y también el descenso. En ello reproducía la idea de una sociedad con amplia movilidad social, una idea en la cual Landrú creía. Las notas en *Clase A* incitaban a la búsqueda de la mácula en el otro. El tipo de crítica a cada clase, también, era similar a la que venía ejerciendo desde *Tía Vicenta*: los ricos son vanidosos, los pobres son vulgares.

Pero, además de estas cartas que eran reproducidas en el interior de la sección, muy pronto comenzarán a aparecer cartas en las páginas de correspondencia de *Gente* que se enfrentaban o alababan la sección. La primera de ellas aparece al mes, en diciembre de 1969, y es un carta de tenor positivo, una lectora de Olivos menciona "*Al principio estaba asustada, porque me parecía decadente (…) Después se destapó. Así, logre enterarme que pertenezco a la clase N*" (*Gente* #229, 1969, 98).

Sin embargo, la mayoría de las respuestas a la sección serían negativas. En el número 231, Raulo de Ibarreta, de Capital, decía que las discusiones entre los del Barrio Norte y el Barrio Sur "*resulta bastante molesto para esa gente que no ha tenido la suerte de estudiar o que viven humildemente y no pasan las noches en el Mau-Mau o Afrika*" (*Gente* #231, 1969, 90). Unos números más tarde un lector reproducía la crítica que encontraba en el humorista a un socio de la clase alta: "*El señor Landrú califica a la gente, los lugares, los hábitos, los modos de vida, con el criterio clasista y aristocratizante del Barrio Norte (…) descalificando personas, que somos la mayoría de vuestros lectores*" (*Gente* #238, 1970, 90). Esta era, en parte, también la postura de una lectora tucumana: "*quisiera saber a que dinastía o reinado pertenece el señor Landrú, que se toma la atribución de mofarse de la gente que no pertenece a la clase AA; quisiera saber que estudios antropológicos ha realizado este señor para poder juzgar a las personas*" (*Gente* #242, 1970, 82).

[91] En el pico del éxito de la sección, Landrú tuvo oportunidad de emprender un nuevo viaje, a Miami, Jamaica, Londres, Zurich y París, invitado por relojes Rado, en compañía Mario Roqué Achaval, un lector de la revista que se había hecho acreedor del viaje a través de un concurso. Los dos viajeros fueron alojados en los Playboy Clubs de las distintas ciudades y experimentaron un estilo de vida lujoso, que Landrú plasmó en un diario de viaje publicado en la revista a su retorno, donde una vez más se disfrazaba de reblandecido, hablaba de comidas, habitaciones de hotel y bebidas, describía días en la playa y noches de baile y se podía leer que "*Las bunny girls del Playboy Club de Ocho Ríos son espectaculares. Un ochenta por ciento son de color (negras, mulatas, hindúes o chagras)*" (*Gente* #240, 1970, 26).

En el número 244 publican una carta que parece anunciar la radicalización política ya en marcha. La carta pertenece a Pedro Baviera, de La Plata, de solo 17 años. El joven, muy enojado, comienza mencionando que la publicación se consagra a "*ciertos oligarcas argentinos y extranjeros*". Él no cree que esa gente "*por el solo hecho de que han ganado, si así se le puede llamar, plata a costa de otras personas que han trabajado para ellos, y a los cuales se les llama proletarios u obreros, o por el idioma "landruista": Clase "D""* merezca la atención de la revista. Para él

> … no se puede aceptar que una revista que se denomina "argentina" se dedique a esa pobre gente que no se lo puede sacar de la $$, o de la tan conocida "fachita", o de la promoción, o de otros tantos elementos con los cuales se manejan los de la clase A y AA, o simplemente extorsionadores del pueblo. (*Gente* #244, 1970, 80)

La explicación, entonces, era una sola: "*la gente que se dedica a escribir la revista no es otra que esos burgueses y oligarcas*" (*Gente* #244, 1970, 80). El enojado lector empleaba el lenguaje de las clases de Landrú, pero distaba de ser independiente, ecuánime y apartidario sino que era utilizado para encuadrar al enemigo.

Como si fuese una especie de respuesta, en el número siguiente se publicaba la carta de un lector que lo atacaba por el atrevimiento de haber clasificado los Liceos Naval y Militar en clase "B" y "C" respectivamente. El lector indicaba que

> … dichos institutos, como así también todos aquellos que forman los engranajes de las Fuerzas Armadas NO pueden ser clasificados en "AA", "A", "AB", "B", "C" y "D" sino que se los debe ubicar en un grupo al que desearía se anexasen todas las instituciones civiles (…) Dicho grupo esta denominado: "DEFENDER LA PATRIA". (*Gente* #245, 1970, 80)

El remitente era cadete del V curso del Liceo General San Martín, por lo tanto, tenía la misma edad que el joven desencantado con los oligarcas y burgueses que se escondían detrás de Clase A. En su carta se encontraba la idea del ejército como reserva moral de la nación, de mucha predica en los años en estudio.

El humor de Landrú podía ser criticado y apropiado por personas con las alineaciones ideológicas más disímiles. Se le podía endilgar una visión aristocratizante, que no tiene en cuenta a las clases bajas, y las juzga de acuerdo a la visión de las clases dominantes. Pero también podían acusarlo de faltarle el respeto a una institución como las Fuerzas Armadas o de no poseer el conocimiento o el nivel social para clasificar las instituciones de la clase alta.

El semanario percibió el impacto que la columna estaba teniendo en sus lectores y prepararon una entrevista en la cual todo el staff periodístico de la misma se enfrentaba al

polémico dibujante. En esa nota, Landrú una vez más defiende el valor independiente, crítico pero neutro, de su humor: Ante la pregunta sobre si su columna era perjudicial o beneficiosa para la sociedad Landrú contestaba que "*habría que hacer un plebiscito*" entre la población para determinarlo y que "*El humor es siempre beneficioso, pero también es crítica.*" (*Gente* #248, 1970, 21). Según el humorista la sátira "*es a todo y a todos. ¿Acaso se puede decir que yo defiendo el Barrio Norte con dos personajes como María Belén y Alejandra, que eran dos tilingas huecas? (…) el humor es crítica, es caricatura, es exageración*" (*Gente* #248, 1970, 22).

Para Landrú quienes reaccionaban fuertemente contra la diferenciación social que ejercía desde su sección "*es una minoría, que tiene complejos y quiere trepar de categoría. Pero la mayoría no solo no tiene ese tipo de complejos sino que además tiene posibilidades de evolucionar. Acá un verdulero puede llegar a presidente*" (*Gente* #248, 20). Una visión armónica y móvil de la diferencia de clases, y condenatoria de aquellos que la critican, resentidos y acomplejados. Para el humorista su sección era "*un entretenimiento, con mucho de frivolidad, que no busca perjudicar a nadie ni favorecer a nadie y mucho menos establecer diferencias entre la gente. El humor que yo hago habla sobre las cosas que pasan en la realidad*" (*Gente* #248, 1970, 22).[92]

Landrú habla de la realidad, pero no busca establecer diferencias entre la gente, incluso desde una sección en la cual la cruz del humor estaba en el ánimo clasificatorio. Las diferencias simplemente existen. Él las registra e intenta ser ecuánime. La crítica que busca ver en él oscuros motivos de clase es desactivada desde la impugnación de la realidad que realiza el humorista.

Luego de esta entrevista, las cartas estuvieron lejos de amainar. Un vendedor ambulante, muy acongojado, escribía:

> Por esas cosas imponderables de la vida soy vendedor ambulante, profesión clase "D" (…) Lo que el señor Landrú ha hecho ya nada tiene que ver con el humor (…) ¿Para ser clase "AA" solo hay que tener dinero? ¿No basta ser un buen argentino, cumplir con su trabajo, su hogar, estudiar de noche, formar parte de un grupo teatral, veranear en Córdoba y no en Punta? (*Gente* #253, 1970, 88).

En el número siguiente, dos cartas pintaban el panorama opuesto. Ana M. F. De Selci exclamaba que "*Esta sección no solo me hace reír sino también me quita la sensación de*

[92] En una entrevista publicada en la revista *Confirmado*, estas preguntas eran realizadas con una brutalidad mucho mayor. El periodista acusaba "*¿Por qué intenta hacer una vergonzosa división de clases, hecha además en base a clichés?*", a lo que Landrú contestaba "*No la hago, existe. El humorista exagera lo que ve*" ("Reportajes Insolentes", *Confirmado* #264, 1970, 55).

angustia e impotencia que me dejan las noticias sobre Vietnam, los jóvenes drogadictos, la violencia, etc."(*Gente* #254, 1970, 89). Otra mencionaba que: "*A mi, por lo contrario, la división de clases sociales me hace pasar ratos muy divertidos. La leemos con familiares y amigos y bromeamos cuando alguno de nosotros ingresa en una u otra categoría*" (*Gente* #254, 1970, 89). Estas cartas, a diferencia de las anteriores, encontraban en la sección de Landrú un alegre entretenimiento, que lejos de sumergirlas en la ofensa, las substraía de problemas más graves.

La sección, claramente, había tocado un nervio sensible en la Argentina de principios de los setentas. A todos les llamaba la atención semejante empleo del lenguaje de las clases de una forma tan directa. Para muchos esta clasificación era una acusación, un juicio de valor. Para otros era una falta de respeto a ciertas costumbres. Pero nadie quedaba exento de su apelación.

A mitades de 1970 Landrú incorporaría una nueva sub-sección llamada "Boletín Confidencial", donde retornaría al humor político, con las mismas herramientas que empleó en *Tía Vicenta* y que utilizaría a partir de 1972 en *Clarín*. La clasificación de las actividades más diversas en clases continuaría pero la política comenzaría a infiltrarse en la mezcla. Desde marzo de 1971 y hasta la elección de Cámpora, la sección se tiñe de ésta, una vez más al ritmo febril de los acontecimientos argentinos. Sin embargo, el corazón de la sátira política argentina en los primeros años de los setentas lo darán nuevas publicaciones y una nueva generación de humoristas, que pronto harán que su humor se vea repetitivo y anticuado.

Landrú fue un protagonista fundamental de estos años. Si Lino Palacio fue uno de los últimos grandes empresarios de la historieta y la gráfica, un hombre capaz de generar un mundo del arte compartimentado, organizado, de darle trabajo a una multitud de dibujantes y trabajadores, el creador de la Tía significa un punto intermedio. Si bien su labor como editor y organizador de una línea fue importante durante estos años, su proyecto editorial no tuvo la envergadura de aquellos que lo precedieron, restringiéndose siempre a una sola revista, lo cual también habla de la situación como industria de la historieta y el humor gráfico en estos años.

Su importancia radica en la manera en que supo leer una porción importante de la década del sesenta, a través de su dibujo y de su humor social, pero también a través de su vida y de la manera en que construyó su imagen pública. Landrú fue un moderno, un "reblan", "un craquelé", pero también un empresario, un playboy y un sagaz inspirador y explotador de ánimos sociales. En él se encarna uno de los últimos grandes exponentes del humor social y político en Argentina, de la tradición sociológica-humorística de los arquetipos. A diferencia

de sus predecesores, no los encarnó en personajes, sino en el conjunto de la sociedad argentina, que separó en cuadrículas que luego rellenó con comportamientos. Esta operación le trajo críticas de todos los sectores sociales argentinos. Él defendió siempre su postura prescindente, de “extremo centro” como mencionó alguna vez. Fue ella la que le permitió, durante estos 20 años, mantenerse como un referente insoslayable, presentarse como un observador imparcial y construir una exitosa carrera en las primeras líneas del periodismo argentino.

4.2 Brascó y Kalondi: desde el escepticismo político al izquierdismo.

En este capítulo observaremos brevemente la trayectoria de dos participantes de nuestro grupo de dibujantes, el grueso de cuya labor en este oficio se realizó en estos años, ya que luego sus derroteros profesionales los llevaron a dedicarse de forma predominante a otras actividades. En su trayectoria se develan parte de las opciones profesionales que tenían los dibujantes en este período. Estamos hablando de Miguel Brascó y Hector Compareid (Kalondi). El primero cuenta con un breve acercamiento al desarrollismo que rápidamente se troca en desilusión política generalizada. Asimismo, responde al estereotipo del polímata, capaz de dedicarse a diversas actividades con igual suficiencia. En el caso de Kalondi, encontramos otro matiz de la época: la posibilidad de ser un dibujante de izquierda, intelectual, no comprometido, humanista. Su dibujo claro, limpio, su línea técnica, además, lo vinculan con la otra faceta de su actividad profesional: la arquitectura y el diseño industrial.

Miguel Brascó nace en 1926 en Santa Fe pero se muda prontamente a Puerto Santa Cruz, en la Patagonia, donde reside hasta los 12 años. Vivía en una colonia de inmigrantes ingleses donde

> … los barcos venían de Inglaterra (…) para llevarse la lana y los corderos que faenaban en la Patagonia (…) traían mercadería para la colonia inglesa: ropa, comestibles… Nosotros comíamos manteca inglesa, miel de caña, chocolates; las mentas como las after eight eran comunes en mi infancia (Albirzú, 2008, 15).

A los 12 años la familia se muda a Buenos Aires. Vive dos años en la capital argentina hasta que el trabajo de su padre lo lleva de vuelta a la provincia de Santa Fe, donde se recibe de abogado. Sobre sus inicios en el dibujo, recuerda con intensidad a la figura de José Planas Casas, director de la Escuela de Bellas Artes de Santa Fe, catalán radicado en Argentina y pionero del movimiento surrealista en nuestro país:

> Él no me enseño a dibujar (…) sino que me transmitió el concepto de la libertad de la creación. Entrar en la casa de la creación, que está llena de habitaciones cerradas y abrir todas las ventanas y puertas y manejarse en cada caso con la totalidad de los aportes de la cultura y eso fue fundamental para mi estilo, más que de dibujo, en el estilo de literatura. (Brascó, 2012).

Luego de recibirse retorna a Buenos Aires donde ejerce la profesión de abogado en un estudio donde: "*Trabajábamos como abogados, pero a las cuatro de la tarde tomábamos un*

té very british con sandwichitos de pepino y scons. En esa hora se hablaba solo de literatura, estaba prohibido hablar de derecho" (Albirzú, 2008, 26-27).

En 1952 renuncia a este trabajo y viaja a Bolivia con el músico Ariel Ramírez, autor de *La Misa Criolla*, lo cual una vez más ilustra el status de nuestros dibujantes como participantes plenos de la época.[93] El motivo del viaje es dar una charla sobre el concepto de género musical. Luego se muda a Perú, donde consigue trabajo como dibujante publicitario en el diario *El Comercio*. Con el dinero de esa actividad se muda a Madrid, donde realiza un posgrado en Abogacía y otro en Letras, estudia alemán y se instala en Holanda realizando traducciones del inglés al castellano para la empresa Phillips. Cuando estaba a punto de conseguir un puesto en la Universidad de Lund: "*Toda mi generación tuvo un encandilamiento con un político "fluflí" que se llamó Arturo Frondizi. Empezaron a llegarme cartas que decían que había llegado nuestro momento para comprometernos y dar nuestro aporte intelectual*" (Albirzú, 2008, 29).

Retorna a Argentina entonces con el objetivo de participar en su campaña: "*Nosotros, junto con Trejo, Vanasco, Bayley y otros más, formábamos parte de un grupo que tenía que diseñar la política cultural de Frondizi (…) hicimos un proyecto cultural formidable, una propuesta muy nacional y creativa*" (Albirzú, 2008, 40); "*trabajábamos en un comité, bajo la dirección de Schmuckler, y estábamos ahí con Rodolfo Walsh, con Ariel Ramírez, con un grupo de intelectuales argentinos que más o menos andábamos por los cuarenta años*" (Brascó, 2012). Sin embargo, esta propuesta cultural es desechada una vez que el radical llega a la presidencia, en pos de beneficiar, según recordaba Brascó, al proyecto de Ismael y David Viñas. A partir de este momento se aleja del frondizismo:

> … apenas ganó Frondizi y llegó al gobierno, se sacó de encima a toda la gente de izquierda que tenía y bueno, me desvinculé de esa manera, y después me llamaron para que volviera y fui convencional del partido, nacional, pero ya no tenía demasiado entusiasmo para ponerle. (Brascó, 2012).

Su discurso político de años posteriores estuvo marcado por el desencanto producto de esta experiencia:

[93] La relación con Ramírez se sostuvo a lo largo de toda su vida. Al retornar a Argentina a principios de los sesenta "*Ramírez estaba escribiendo La Misa Criolla y me pidió que le escribiera villancicos para la cara B del disco. Pero no se me ocurría nada. Él me decía "Pero es una pavada, los villancicos son muy elementales". Y yo, nada. Entonces se los dio a Félix Luna, que rápidamente hizo las letras y ganó muchísimo dinero y yo perdí una fortuna*" (Guerriero, 2011)

> La política es muy sucia, una mafia. (…) Este es un país de negocios y la política está entendida sistemáticamente en nuestra historia como un negocio mafioso. Por eso votación del Senado a las retenciones fue la experiencia más sensacional y emocionante que tuve en 80 años. Tal vez la letra tuviese algunas flatulencias, pero la música era muy reconfortante. (Morelli, 2008).

Esto difiere bastante de las declaraciones apartidistas de Landrú y Flax. También debemos tener en cuenta que Brascó, a diferencia de estos dibujantes, no se dedicó de forma extensiva al humor político y quizás por esto su discurso al respecto tiene un carácter más emocional. Sin embargo, su respeto por Frondizi se mantuvo más allá de este período. En 1967 se presentaba su libro *De criaturas triviales y antiguas guerras*, en un caserón de Once decorado como una antigua casa colonial. En una nota que reseñaba el evento aparecida en *Confirmado* se anotaba:

> La organizadora del lanzamiento, Lili de Laferrere, logró el milagro de reunir en los salones revestidos de papel gris y plata a toda la *intelligentzia* e intelectualidad porteña. Su *tour de force* más admirado fue conseguir arrastrar a la fiesta al retraído doctor Arturo Frondizi.

En la nota se mencionaba la presencia en el ágape de Carlos del Peral, Bernardo Verbitsky, Leopoldo Torre Nilsson, Rodolfo Walsh, Haroldo Conti y Ariel Ramírez (*Confirmado* #104, 1967, 79). Asimismo, en el mismo año, en una entrevista grupal realizada a Brascó, Garaycochea, Landrú y Quino, ante la pregunta por una preferencia de personaje político, el primero mencionaba a Frondizi (*Gente* #122, 1967, 20).

Su retorno a la Argentina, a pesar de esta decepción política, es beneficioso para el escritor y dibujante con respecto a su carrera periodística. Colabora en *Tía Vicenta*, hasta el exilio de Del Peral, a quién acompaña a *4 Patas*.[94] Dirige el suplemento de humor de *Leoplán*, *Gregorio,* entre 1963 y 1965 y entre 1962 y 1965 también colabora con dibujos en *Primera Plana*. Asimismo, en 1964 comienza a dirigir el suplemento *La Buena Vida* de la

[94] La contribución más descollante de Brascó a *4 Patas* es "*Klautzenmeier, la historia de un hombre amante de la ¡paz!*". Allí se satirizan las buenas intenciones de Einstein y otros científicos que con su trabajo permitieron desarrollar la bomba nuclear. El pequeño Eliseo Klautzenmeier es un niño que busca todo el tiempo la paz, pero la paz personal. Ello lo lleva a asesinar a su madre con una pócima y a condenar a su padre a la cadena perpetua por este crimen. Se dedica durante años al estudio, pero cuando emerge a la sociedad encuentra que se encuentra llena de violencia y discordia. Por lo tanto, se dedica a la consecución de una serie de fórmulas que entrega al "Supremo Conductor" quién "*dio orden de fabricar inmediatamente el artefacto inventado por el pacífico Klautzenmeier y de arrojarlo sobre los países enemigos, lo que así se hizo*". Pero estos países también poseen sus propias bombas fabricadas por el científico por lo cual se sucede la destrucción mutua total. Al final "*el único sobreviviente sobre la tierra devastada, en medio del humo y la ceniza radioactiva era el Dulce Eliseo. ¡Por fin he conocido la verdadera paz! Gritó. Y luego se hizo el hara-kiri*" (*4 Patas* #3, 1960, 24-29).

revista femenina *Claudia*, editada por Editorial Abril. El suplemento era una guía de consumos elegantes y distinguidos para la mujer moderna:

> Su dueño era César Civita y su mujer, Mina, que era una italiana, manejaba la publicación. A ella le encantaba como escribía yo, pero no entendía nada, las sutilezas no las pescaba (…) Me decía: "Brascó, vaya a Claudia Shopping y escuche cómo hablan las mujeres para que le entiendan". Yo le contestaba que las mujeres ya me entendían, "Si no, ustedes no me darían notas" (Mafud, 2012).

También recordaba consideraciones similares con respecto a su humor antes de su entrada en *Tía Vicenta*: "*Hasta ese momento los editores desconfiaban de que mis chistes estuvieran al nivel intelectual del lector medio argentino*" ("Profesión: varias", *Confirmado* #231, 1969, 35). Sin embargo, destacaba que la particularidad del nicho en el que recayó (la gastronomía y la escritura sobre estilos de vida), de poco desarrollo en la Argentina de los sesenta, le permitió siempre escribir en su particular estilo.

Su labor más sustancial humorística y como dibujante en este período es la dirección del suplemento *Gregorio*. Este se publicaba en el interior de *Leoplán*, no como una entrega separada, pero con su propia numeración y diagramación, distinguida por los dibujos de su director. Sus personajes se movían en el interior de cuadritos prolijamente trazados por el humorista, hombres de cabeza grande y extremidades cilíndricas, dedos regordetes y cuerpos esféricos con la ropa exquisitamente dibujada con gran detalle. La línea de Brascó, si bien mantiene la limpieza y claridad que la emparentan con otros dibujantes del período, es más barroca, pesada y abundante. Sus personajes habitan siempre el espacio en blanco, generalmente no dibuja fondos, pero estos personajes se encuentran trazados a través de líneas curvas pero seguras, de pequeños elementos gráficos que insinúan profundidad y textura, sin emplear la sombra. La manera en que grafica la tela y las ropas también transmite la impresión de un detallismo superior al de la economía de sus líneas. Además, también dibujaba los diálogos que proceden de las voces de estos personajes, lo cual hace que cada una de sus viñetas se destaque como obra de la misma mano. En general trabajaba con una grilla regular: tres o cuatro cuadros rectangulares por hilera que se acumulan uno sobre otro, realizados por el dibujante. El suplemento contaba con su propia mascota, el mismo Gregorio, un personajito narigón, de gran sombrero vertical, vestido con traje a rayas y corbata, que hablaba en onomatopeyas y términos fonéticos ingleses. **(FIG 67)**

Más allá de su faceta gráfica, lo que le daba identidad al suplemento era su íntima relación con el mundo literario. Brascó siempre se definió principalmente como un escritor, y en las entrevistas hacia el final de su vida mostraba cierta incomodidad con su perfil polímata,

lamentando no haberse dedicado exclusivamente a la escritura. *Gregorio* era un suplemento que se caracterizaba por la calidad literaria de sus contribuidores. A lo largo de su publicación en *Leoplán* reprodujo textos de Chejov, Ambrose Bierce, Ezra Pound, James Thurber, Macedonio Fernandez y Henri Michaux. Brascó cumplía una labor de antologizador de exquisito gusto. Al lado de estos autores publicaron dibujos Copi, Napoleón, Quino y Catú, además de reproducir humor extranjero de Manzi (Italia), Gerard Hoffnung y Ronald Searle (Inglaterra) y otros.

El humor que cultivaba *Gregorio* era un humor fino, sutil, inglés, basado en el absurdo pero también en un gran nivel estilístico y literario. En su primera entrega se resumía su misión de la siguiente forma:

> Atrapado por la incertidumbre, ultrajado por el miedo, sometido a los mecanismos *subliminares*, golpeado por la evidencia del caos, la injusticia y la estupidez (…) impedido de accionar con libertad, limitado, vigilado, condicionado, atónito, aterido, cuando el hombre (…) muestra sus dientes amarillos a la espada que zigzaguea dispuesta evidentemente a aniquilarlo, *su última defensa suele ser el humor.* (*Leoplán* #685, 1963, 45).

Es la filosofía del humor como último refugio frente al absurdo de la existencia y la muerte, y también como un escape de la presión de la modernidad, del "ruido" de la ciudad. El humor que practican en *Gregorio*, además, le debe mucho a Macedonio Fernández, como aclaraba: "*Macedonio Fernández es el padre indiscutido del humor gregoriano (…) Un narrador de lo que no es, un meditador del través de las cosas, un poeta del ocaso que subyace en los límites de toda realidad*" (*Leoplán* #711, 1964, 55). A través de esta filiación, se demostraba que *Gregorio* pretendía ser un suplemento que se relacionaba con la historia de las letras argentinas y no solamente con la historia de su humor gráfico o escrito.

Esta veta literaria se expresa en los textos que escribe Brascó, entre los cuales se encuentra "*Apogeo, decadencia y caía de un escritor nacional*", con ilustraciones propias. Una fábula que se inicia con el escritor como un joven rebelde que ataca a la generación precedente y recorre los pasillos de Filosofía y Letras para luego proceder hacía un cómodo aburguesamiento cuando

> Conoce a Azucena Larreta Ossornio Paz, rica heredera local. Luego de un violento romance, ella lo hace su esposo. Bajo la influencia de la cónyuge urbaniza sus costumbres: deja de usar escarbadientes en la mesa y accede a reemplazar sus tricotas de cuello alto por camisas de Iotti y corbatas de Scapino.

En su nuevo estudio con vista al Río de la Plata, reflexiona sobre la realidad nacional "*a la luz de las experiencias recogidas en los últimos tiempos, en especial en oportunidad de sus viajes por Europa*". Envejece, se vuelve una figura social que solo escribe cortos artículos "*llenos de sprit que son rápidamente traducidos y publicados en revistas extranjeras*". Finalmente su obra juvenil es redescubierta por jóvenes iracundos que "*intentan entrevistarlo en su casa de las Barrancas de Belgrano, pero son sistemáticamente ahuyentados por la servidumbre*". El escritor renuncia a sus ideas de juventud con la intención de ingresar a la Academia de Letras, granjeándose el odio de sus jóvenes seguidores, pero esta no lo tiene en cuenta en su nombramiento por lo cual "*ultrajado por la actitud de sus conciudadanos*" decide regresar al extranjero "*pero en el consulado le niegan gentilmente la visa*" (*Leoplán* #692, 1963, 50-52). **(FIG 68, FIG 69)**

El suplemento, además de las colaboraciones extranjeras, contiene textos de Carlos del Peral, Carlos Marcucci, Alberto Vanasco y Rodolfo Walsh, quién compila viejas fábulas chinas, traduce a Ambrose Bierce y escribe breves cuentos humorísticos. Walsh, gran amigo del director, era presentado por este de la siguiente manera:

> Suele estar en una habitación sofocante (…) pequeña, donde solo cabe una mesa, una máquina de escribir, ocho diccionarios (seis lenguas vivas, dos muertas) y Walsh. (…) O no: buscarlo, entonces, en un sótano donde practica tiro de pistola, mano izquierda y derecha, sobre blanco movible. (*Leoplán* #707, 1964, 49).

La política en general no se cuela en *Gregorio*, con la excepción de la entrega 46, titulada justamente "La Política" en donde Brascó escribe que "*Hoy (…) se considera idiota al ciudadano preocupado por la política*". De un lado está el "idiota épico": "*Algunos mitos circunstanciales, de entre casa, como El Desarrolio, la Defensa del Petróleo, El Retorno, han probado asimismo su idoneidad para exaltar el entusiasmo de los épicos*". Por otro lado se encuentra el "idiota fervoroso":

> Los fervorosos, a diferencia de los épicos, actúan con criterio realista. Analizan ante todo el proceso socio-político-económico-financiero-anímico-estructural, procurando distinguir las corrientes progresistas y las contracorrientes reaccionarias (…) El fracaso más estrepitoso de los fervorosos fue su voto a favor de Frondizi, en 1958, en el que todos coincidieron con pasión. Unas semanas después de conquistar el poder, este célebre dirigente los precipitó primero en el desconcierto y luego en el terror metafísico. (*Leoplán* #731, 1965, 56-57).

Estos textos comunican de manera más clara la idea que tenía de la política y, también, el rictus amargo que le había dejado su experiencia en el frondizismo. Todos aquellos que creían

o participaban de la política eran idiotas de distinta especie, no importaba si su idiotez procedía de una hábil observación de la realidad o de la creencia en mitos.

Gregorio era una celebración del buen gusto, la elegancia y la inteligencia, valores muy caros para Brascó, quién dijo alguna vez "*yo era claramente antiperonista…pero más que nada por el mal gusto*" (Albirzú, 2008, 49).[95] *Gregorio* seguiría publicándose hasta el cierre de Leoplán, y luego reaparecería en la revista de corta vida *La Hipotenusa*.

Asimismo es instrumental, como editor de *Gregorio*, en la publicación de las primeras tiras de Mafalda. Lo describe así: "*Quino me había comentado que quería dibujar una tira con chicos (…) Un día llaman de Agens Publicidad y me piden un dibujante capaz de urdir una tira cómica para promocionar los electrodomésticos Mansfield producidos por Siam Di Tella.*" (Quino, 1997, 535). El plan fracasa y las tiras son rebotadas por *Clarín*, dónde debían publicarse, al descubrir la publicidad encubierta, pero de cualquier modo Brascó rescata y publica tres de las mismas en *Gregorio*. Las presenta diciendo que Quino es "*uno de los protagonistas más valiosos del humor utilizado como herramienta de penetración lírica y expresión de la naturaleza humana*" y que combina "*el ingenio, la hondura conceptual y la ternura con un fluido dominio de la técnica del dibujo*" (*Leoplán* #715, 1964, 77). Esas tiras llamarían la atención de Julián Delgado, editor de *Primera Plana*, quién solicitaría a Quino continuarlas en las páginas de esa publicación, con el título de *Mafalda*. Como hemos mencionado en capítulos anteriores, Brascó también dibujaba en *Primera Plana*, realizando caricaturas de personalidades literarias y de la cultura, pequeñas postales caricaturizadas en su típico estilo, pero con mayor empleo de negros y cuerpos más esbeltos. Como él mismo recordaba: "*Tiempo después expuse esos dibujos y los vendí a todos, había un Marx que estaba bárbaro*" (Albirzú, 2008, 68).

Mientras tanto, ingresa a trabajar en la firma Ducilo, una empresa norteamericana de fibras, como redactor para su departamento de publicaciones. A través de este trabajo, que lo ponía en contacto con los ejecutivos de importantes empresas, comenzó a desarrollar una faceta de su humor que explotaría a finales de los sesentas y que consistía en burlas para la nueva clase de ejecutivos.

Brascó ejercitó la sociabilidad entre dibujantes desde muy temprano, a través de su labor como editor, pero también como una extensión de su más general facilidad de gentes, que lo volvió un personaje ubicuo en distintos ámbitos. Además de facilitar la publicación de las

[95] Y también: "*Era un régimen cursi, muy fascista, de mal gusto, eso era lo peor*" (Morelli, 2010)

primeras tiras de *Mafalda*, en aquella época la empresa Citizen de relojes había organizado un concurso en *Claudia* cuyo premio era viaje con Brascó y Landrú a Zimbabwe y Sudáfrica. De ese viaje recordaba:

> Él quería comprar grabaciones de música africana genuina (…) se enganchó con una señora gorda que efectivamente vendía discos de pasta. En un momento noté que había una cosa amenazante. Y le digo: "Tenemos que irnos". Salimos y estábamos rodeados de chicos, entre 12 y 17 años (…) Rápidamente nos metimos en el coche y nos fuimos, seguidos por los chicos que nos gritaban cosas. Según Landrú, nos pedían plata. (Guerriero, 2011).

Más adelante, en 1966, participa de un "happening de los humoristas" organizado en Córdoba. La convocatoria corrió a cuenta de la Segunda Bienal de Arte Americano y del Canal TV 12. Participaban Carlos del Peral, Brascó, Juan Fresán y Quino, presentaba Mario Trejo con títulos en cinemascope realizados por Lorenzo Amengual. En el mismo "*Del Peral trepó a su podio para iniciar la enumeración (…) tarea que fue repentinamente interrumpida por un grupo de maratonistas que le solicitaron que hiciera de starter. La clase magistral de Del Peral duró tres vueltas de pista*". Luego Fresán "*describió en minuciosos términos científicos el mecanismo de la risa*" mientras trazaba dibujos sobre el vestido casi transparente que utilizaba una actriz. La exposición de Quino se vio interrumpida por dos espadachines, quienes lo noquearon, obligándolo a salir de la sala. Y finalmente Brascó conferenció sobre "*Las diferentes formas del gimotear argentino, público y privado*" en un tono "*sin sonrisas, sin complicidades ni complacencia, con una voz neutra y distante de lo que allí ocurría al mismo tiempo*" ("El sueño del happening propio", *Confirmado* #73, 1966, 46). Nuestros participantes tenían una clara conciencia de su tiempo y se posicionaban frente a las discusiones artísticas del momento. Se apropian del formato del happening para parodiarlo, pero al ser una forma de intervención tan poco sujeta a reglas, realizan a la vez uno, que tuvo mucho éxito y debió ser repetido al día siguiente.[96]

Otro ejemplo de este círculo de humoristas compuesto por unos pocos nombres fue la "polémica" que sostuvo con Quino y Landrú en 1967, reportada en la prensa de la época. En junio de ese año se organizó una mesa sobre humor gráfico en la Universidad de El Salvador. En ella "*Miguel Brascó sostuvo que Landrú era un gran humorista aunque su línea de dibujo no estaba a la altura de sus ideas*" (*Confirmado* #107, 1967, 3). *El Mundo*, diario donde trabajaba Landrú publica entonces que Quino había dicho "*Landrú es un poeta del humor y un*

[96] Brascó, sin embargo, diría del Di Tella: "*era otro macaneo prodigioso, aunque había algunos tipos serios como Luis Benedit, Julio Le Parc y el arquitecto Bonino (…) Había mucho macaneo en esa época, desde Romero Brest para abajo… era una época lúdica*" (Albirzú, 2008, 70-71).

pésimo dibujante" mientras que Brascó lo había confirmado con las palabras "*Y él lo sabe*". (*El Mundo*, 19/06/1967, 10). La nota iba acompañada de una caricatura realizada por el mismo Landrú en la cual este, dibujado como el asesino barbudo que le daba nombre, prendía una bomba debajo de la mesa panel en la que se encontraban sentados y caricaturizados los ofensores.

A los pocos días Landrú publicaba una carta abierta en el suplemento *María Belén* en la cual escribía al director de la Escuela Sudamericana de Arte y decía que

> … ignoraba que era un pésimo dibujante. Al contrario: siempre llevo colgada a la solapa, del lado del corazón, una medalla de oro, primer premio obtenido hace varios años en el Salón de la Asociación de Dibujantes de la Argentina. Pero si humoristas tan excelsos y maravillosos como Quino y Brascó afirman que soy un pésimo dibujante, ha de ser cierto (*María Belén* #48, 1967, 3).

Y pedía que por favor lo acepten enrolarse en la institución para mejorar su trazo.

El entuerto terminó dirimiéndose en una nota aparecida en *Gente*. Allí, Landrú decía que él era "*un humorista, no un dibujante, no es mi intención ser un buen dibujante ni lo necesito…*". Mientras tanto, Quino coincidía con el juicio pero decía que "*Landrú es un magnífico humorista y no necesita ser un buen dibujante, él hace reír con pocas líneas*". Finalmente Brascó, acongojado, se encontraba redactando una carta abierta para contestarle a Landrú, y exclamaba

> … creo que está algo resentido, y no quiero que se dañe una amistad de muchos años (…) se citó solo eso y yo en cambio hablé casi 8 minutos sobre Landrú. Dije que era un genial humorista y que sus dibujos me fascinaban, que la técnica era secundaria, porque hay grandes humoristas que tienen un dibujo elemental pero que hacen reír con las cosas que "dicen" en esos esbozos ("La guerra de los humoristas", *Gente* #102, 1967, 43).

La reconstrucción de esta breve polémica, resalta varias características del colectivo de los dibujantes en esta época. En primer lugar, el nivel de cercanía y amistad que unía a todos ellos, cuya sociabilidad se parecía más que nada a un círculo de colegas que deambulaban por las mismas redacciones, diarios, revistas y espacios. En segundo lugar, su nivel de notoriedad en la época, que lleva a que una desavenencia menor entre ellos sea reportada por publicaciones como *Gente*, un nivel de exposición impensado para nuestros días. En tercer lugar, nos señala una consideración sobre el humor de Landrú a finales de los sesenta que coincide con la que ya hemos expuesto en el capítulo anterior, más cercano a un humorista social antes que un dibujante.

En 1968 ingresa en *Panorama*, en donde trabajó hasta su cierre en 1974 y que marca la etapa final de su colaboración con el grupo editorial Abril de Cesar Civita. Allí, en un principio, importa lo que ya venía haciendo en *Claudia*. Columnas sobre el buen vivir, sobre restaurantes, lugares donde tomar tragos y modas epicúreas, donde se podía leer, por ejemplo, en referencia a un restaurant alemán: "*Único inconveniente de este restaurante es el carácter "ungefällig" (poco obsequioso) de los mozos, que siempre atienden a los parroquianos (sobre todo a los aborígenes) con un cierto aire de aristócratas prusianos en circunstancial desgracia*" (*Panorama* #78, 1968, 50).

A estas buenas labores le agregaba una columna llamada "Decálogo del perfecto decision-maker", dedicada al mundo de los ejecutivos, muy notorio en la Argentina de finales de los sesenta, y con el cual había estado en contacto buena parte de sus años en Ducilo. En esta columna Brascó retomaba la tradición de descripción social humorística argentina, pero acomodándola a una nueva categoría que, por su cosmopolitismo y modernidad, se acoplaba muy bien a su estilo de escritura también cosmopolita, del cual decía "*yo escribo como hablo, y he hecho una mezcla curiosa de lenguaje muy popular, mezclado con lenguaje muy culto. Ese mix es lo que da esa cosa rara que tiene mi estilo*" (Plotkin, 2008). El lenguaje de la tecnocracia, además, se prestaba muy bien para ejercer la humorística macedónica, que descompone los registros hasta lo incomprensible y absurdo. En esas columnas, que se pueden leer como el reverso de la sección *Clase A* de Landrú, como el reconocimiento del sin sentido del mundo aparentemente racional de la empresa, se podía leer cosas como "*La titularidad de "una especie de status", típica de los abrumados gerentes y vicepresidentes ejecutivos, supone una simbología vagamente similar al status del bueno (casi siempre importado) pero nada que ver*" (*Panorama* #86, 1968, 81). A medida que pasaran los años, está sección fue dominada por novedades empresariales informadas en un idioma neutro y aburrido, mientras que Brascó continuaría teniendo una viñeta en el margen superior, en donde seguiría desplegando su estilo de dibujo singular.

Los sesentas serían la década donde Brascó dibujaría más, o, como él siempre mencionaba "*yo he seguido dibujando, continuamente. A veces he publicado y a veces no. En general mis dibujos se conocen por las publicaciones en las revistas*" (Brascó, 2012). A partir de los setenta, su labor se concentró más en la dirección de "house organs" como el de Diners, en la publicación de revistas dedicadas a la cultura gastronómica, y en el ejercicio de la profesión de conocedor y promotor del vino. Esto lo alejó progresivamente de la publicación de dibujos y llevó a que esta faceta de su actividad quede sepultada bajo su trabajo como

gastrónomo. Así como Landrú, Brascó esconde en si algo de la modernidad y de las opciones disponibles durante los sesenta. No se definía como un dibujante: "*no me sentía como un profesional del ramo. Yo me considero más bien un escritor. El dibujo es una actividad paralela*." (Brascó, 2012). A pesar de ello, tenía conciencia de la utilidad y empleo de esta habilidad: "*No creo que sea un gran dibujante, creo que tengo una línea expresiva interesante, y entonces la uso profesionalmente.*" (Brascó, 2012). Su discurso político responde al desencanto y también a la creencia de que detrás de la política se esconde la tragedia o el negocio: "*por ella he visto morir al cuete a gente que era muy valiosa; o los he visto perderse porque dejan de hacer la obra que los hacía diferentes para borronear una obra panfletaria*" (Albirzú, 2008, 54-55). Brascó era sobre todas las cosas un esteta y un amante del buen gusto, valores con los cuales transcurrió por los años sesenta y plasmó en todas las áreas de su desempeño profesional.

Kalondi se llamaba Héctor Compaired y nació en 1934.[97] También estudió arquitectura y se recibió en 1959. Debutó como humorista gráfico en *Tía Vicenta* en 1958, realizando dibujos de humor social negro, comentarios sobre Frondizi y el petróleo y sátiras sobre el imperialismo norteamericano y su cultura. En 1959 forma parte del grupo de humoristas que se retira de *Tía Vicenta* con Carlos Del Peral. En *4 Patas* realiza entregas monográficas con temas como la violencia y la amenaza nuclear, desplegando lo que será su estilo característico: interacción de negros y blancos, líneas que se dibujan decididas sobre el fondo, a menudo negro, figuras de antropomorfismo globular y uso de tachones y manchones como parte de la imagen. En el primer número se dedica a la violencia. En el segundo, produce 3 páginas sobre arquitectura y urbanismo en donde el chiste está dado a través de mapas y planos. Tomando la fundación de Brasilia como modelo, escribe:

> El pulpo del Estado se apropia cada vez más de la arquitectura. Planifica las ciudades sin tener en cuenta las necesidades de los vendedores de terreno, las innegables ventajas de la casualidad, la importancia de la oscuridad, en suma, la hermosura del espanto. (*4 Patas* #2, 1960, 38).

Luego continúa: "*¿Y para qué tanto espacio? ¿Para qué tanto aire? ¿Dónde los techos mansarde, dónde las chapas de cinc, dónde las molduras, las cornisas, las cariátides? ¿Y los pobres? ¿Acaso serán tan pobres los pobres que vivan en una ciudad como esta?*" (*4 Patas* #2, 1960, 38). La página siguiente muestra el plano de una ciudad ideal: hoteles, autopistas,

[97] Algunos datos mencionan su nacimiento en Buenos Aires, mientras que otros lo hacen en Montevideo.

aeropuertos, villas miserias y sedes para Coca Cola, Shell, Ford y Standard Oil. La última página muestra bocetos de Kalondi donde el cielo está cubierto por el smog y las fábricas y los rascacielos son el modelo ideal. **(FIG 70)**

En el número 3 Kalondi se dedica a "la bomba". Se trata de la nuclear pero también de la bomba redonda y caricaturesca de los dibujos animados. En una de sus páginas observamos 9 cuadros de tamaño idéntico, fondo negro, con la silueta de una bomba cayendo en distintas posiciones. Hacia el final hay una fina línea blanca que divide estos cuadros del último y donde se observa el perfil de edificios destruidos. Abajo está la viñeta final, a lo largo de toda la página, en cuyo centro, acurrucado en un círculo, un general escondido lee "*La Guerra Moderna*" (*4 Patas* #3, 1960, 19). En el cuarto dibuja una página a favor de la Revolución Cubana.

Fue uno de los pocos exiliados de *Tía Vicenta*, junto con del Peral, que no volvió a colaborar en ningún proyecto de Landrú. Y de hecho se convirtieron en una dupla creativa y amistosa. En 1967 Del Peral contestaba, ante la pregunta "*¿por qué no nombra a tres amigos suyos por los que llegaría a trompearse, defendiéndolos?*", "*David Viñas, Kalondi, Rodolfo Kuhn. Sí, a ellos: yo los quiero a esos tipos, y no es mentira lo que estoy diciendo*" ("Reportajes insolentes", *Confirmado* #111, 1967, 44).

Esta relación produce su primer fruto en 1964 con la publicación de *Manual del Gorila* por Jorge Álvarez Editor. Escrito por Del Peral e ilustrado por Kalondi, el libro es una exploración cómica y filosófica del concepto de gorila. Se inicia con una fábula en donde los hombres, producto de la evolución, comienzan a nacer de los monos. Luego de mucho desconcierto, aparecen los gorilas, quienes no creen "*en la persuasión ni en las ideas*" (Del Peral, 1964, 21). Frente a las manifestaciones de "*monos nuevos con carteles que decían "Viva Darwin": los gorilas se lanzaban rugiendo, llenos de pitos, palos y denuestos y se producían descomunales desordenes*" (Del Peral, 1964, 22). Este enfrentamiento terminaba con los gorilas retrayéndose, pensando que era posible "*ir del mono al hombre y viceversa*" y conspirando a lo largo de la historia.

El manual reconstruía entonces su accionar como agentes de la reacción. Por ejemplo, se encontraban detrás de la caza de brujas en todas sus formas:

> En la forma tradicional del juego, la víctima era una bruja. Esto daba un atractivo especial al juego, sobre todo si era linda (…) Sin embargo, en épocas posteriores el juego de las brujas se jugó con judíos, particularmente durante el nazismo alemán, y con comunistas, nacionalistas y obreros, forma típica del juego en América y en la actualidad. (Del Peral, 1964, 33).

A partir de este análisis histórico, el gorila resurgía en América Latina, llegando con los españoles y alcanzando su apogeo en la época en la se publicaba el libro, en donde

> … considera que el subdesarrollo se resuelve con la mendicidad; mantiene un orden social a lo Pirro malvendiendo petróleo o lo que sea y aceptando las condiciones demoledoras del Fondo Monetario; ha disminuido o perdido la libertad de decisión en materia internacional, reducido la productividad de las naciones donde impera, causando desocupación y hambre y suprimido los movimientos de protesta causados por estos errores por medio de la represión (Del Peral, 1964, 47).

El gorila odia el arte moderno, sus argumentos para discutir son un puñado de onomatopeyas despectivas, ama el capitalismo, el gasto, los grandes autos y detesta a Cuba y el comunismo: "*El gorila debe llevar siempre consigo un busto de Lenin en bronce. En mitad de una reunión cualquiera lo dejará caer: infaliblemente los comunistas, delatándose, se lanzarán a recogerlo en cumplimiento de órdenes de Moscu*" (Del Peral, 1964, 78).

El *Manual del Gorila* representa la caracterización más completa de la figura del gorila en la sátira argentina. Queda sellada su transformación en ícono de todo lo conservador y lo retrogrado. El gorila reflejaba su exterior monstruoso y tosco en una ideología pobre y violenta. Sin jamás nombrar al peronismo, la caracterización del enemigo que realizaba del Peral encajaba a la perfección con lo que estos habían denominado "la oligarquía", pero también con los consumos y creencias de la burguesía argentina de los sesenta. Los dibujos de Kalondi transmiten esta sensación. Las pocas personas que aparecen siguen respondiendo a su línea que parecía realizada con un bolígrafo, pero los gorilas están dibujados como imponentes masas de negro que recuerdan a imágenes xilográficas. Tienen brazos prolongados, a menudo en ángulo recto, en posición de tensión muscular, y grandes bocas. La diagramación también corrió por parte de Kalondi, como ejemplo de su vertiente de diseñador. Una advertencia al inicio advertía que "*no se pudo conseguir el tipo Bodoni que él quería para los títulos y que la caja tipográfica debía ser cuadrada y no se pudo por cuestiones de espacio, papel y subdesarrollo en general*" (Del Peral, 1964, 7).[98]

En este período, Kalondi también realiza dibujos para *Primera Plana*. En sincronía con los tiempos, el dibujante ilustra notas sobre la píldora anticonceptiva, la automatización de la industria, el crecimiento de la venta de autos, el nudismo o la homeopatía. De vez en cuando, realiza una página que utiliza de forma novedosa elementos de la puesta en página y el código

[98] Kalondi retornará al formato de "manual" durante los 90s, década en la cual publicará dos nuevos libros, *Manual del Fracaso* (1994) y *Manual del Pobre* (1996). Ambos se burlan de la guías de autoayuda, pero como sus títulos lo indican, profesan un humor amargo y oscuro que da consejos para descender de clase social y arruinar la vida de sus lectores.

básico de la historieta, aunado a un fuerte sentido del diseño. Por ejemplo, un conjunto de puntos blancos sobre un fondo negro donde de cada punto blanco salen globos de diálogo para ilustrar la vida en otros planetas (*Primera Plana* #131, 1965, 41-42). O coloca un punto negro en el centro de cada cuadro, que representa un producto, y luego le garrapatea líneas, en forma de packagings, alrededor (*Primera Plana* #172, 1966, 62). En estas páginas se nota el trasfondo en diseño de Kalondi, que convierte la página y la división en cuadritos en un ejercicio de distribución de información en el espacio, entre la historieta, el cuaderno del arquitecto y la plancha publicitaria. Luego de que *Primera Plana* sea clausurada por Onganía, Kalondi seguirá dibujando en *Periscopio*, su continuación.

En estas imágenes también se cuelan se cuelan cuestiones estéticas. A diferencia de otros dibujantes de la época, Kalondi y Carlos del Peral no serán tan reacios a las novedades del Di Tella. En una entrevista de *Confirmado*, acusaban a Del Peral de realizar "*pavadas, deslices*" en el Di Tella. El cáustico humorista contestaba:

> El Di Tella es un excelente vehículo para hacer las cosas bien hechas. Por otro lado, ¿Qué deslices? Los deslices son admisibles en todo momento; además, hay que ver si son deslices. Uno tiene que tratar de influir sobre la realidad de lo que tiene hoy y aquí, y no sobre lo que no tiene. Y hoy y aquí tenemos Di Tella. ("Reportajes insolentes", *Confirmado* #111, 1967, 44).

Asimismo, en 1968 Kalondi, Del Peral, Eliseo Verón, el arquitecto Silvio Grichener y el psicoanalista Carlos Sluski realizaron en el Instituto Di Tella la "*Experiencia 2 Mil*" una suerte de gran encuesta o sondeo de opinión pública que trataba sobre las expectativas de la población de Buenos Aires respecto a su vida futura y los adelantos sociales y tecnológicos ("Anticiparse situándose mentalmente en el futuro", *Panorama* #65, 1968, 38).

Una serie de dibujos de Kalondi en *Primera Plana* tratan sobre la experiencia del Di Tella y del arte pop desde la misma postura de amable e irónico espanto que el dibujante sostuvo siempre. En el primero, un hombrecito insignificante, con grandes ojos de desconcierto, está parado al frente de un cuadro compuesto por una página de una vieja historieta de Flash. Los enemigos del héroe exclaman cosas como "*¡El arte ya no es más el arte! ¡Antiguos!*". La página transformada en cuadro cierra con un "*continuara*". El hombrecito pregunta a su interlocutor, que parece un crítico de arte por sus lentes y su expresión superior, "*¿Y ud. cree que continuará?*" (*Primera Plana* #191, 1966, 78). Kalondi realiza un comentario sobre el arte, pero también sobre la historieta: al espectador le interesa más su efecto narrativo, su disfrute, que las elucubraciones artísticas realizadas con ella.

El siguiente se titula "*What's happening*" y muestra a un grupo de personajes realizando cosas absurdas: una mujer le tira serpentinas a un hombre parado encima de una torre de televisores, mientras un hombre disfrazado de Batman conversa con otra mujer y toman tragos. En primer plano, un personaje en triciclo con una gigantesca flor atada a la espalda le dice a otro disfrazado de caramelo: "*Te diré: ahora me siento mucho más desalienado*" (*Primera Plana* #207, 1966, 75).

La imagen final aparece en *Periscopio* cuando tanto *Primera Plana* como el Di Tella ya habían desaparecido. Son cuatro cuadros donde vemos a un hombre encorvado, narigón y pelado, vestido con traje, que come en una pizzeria, rodeado de otras siluetas y una mano sin cuerpo, la del pizzero, que alcanza cosas desde fuera de cuadro. El hombre piensa: "*Es cierto, a veces se les iba la mano… Y esos audiovisuales… y esos melenudos… y esas obras de teatro que parecían cargada… ¡Mire que hacer una exposición de colchones!*" En el cuarto cuadro Kalondi abandona el plano interior de la pizzeria, y nos muestra su exterior, una calle llena de gente afanosa y enojada, mientras su protagonista sale y vemos que la pizzería lleva por nombre "*Di Tella*". El protagonista, entonces, piensa "*Y, sin embargo, ahora los extraño*". (*Periscopio* #33, 1970, 42-43). En el arco temporal que llevaba de la confusión y el ridículo a la desaparición del Di Tella, algo se había perdido irremediablemente. **(FIG 71)**

De vez en cuando la política aparece en su sección. En septiembre de 1966, pocos meses luego de la Noche de los Bastones Largos y la represión universitaria iniciada por Juan Carlos Onganía, Kalondi dibuja una manifestación callejera bacanálica por el día de la primavera que replica en la represión que dibuja al fondo de la página, un grupúsculo de caras enojadas garrapateadas, que se tiran piedras con la policía y los camiones hidrantes (*Primera Plana* #196, 1966, 72).

Varios años más tarde, en 1970, Kalondi realiza una doble página en *Periscopio* que se encuentra dominada por árboles y grandes hojas que parecen de un gomero. Entre sus ramas, o más bien, entre sus líneas, se esconden hitos de la ciudad de Buenos Aires como el Congreso, el Obelisco y la Casa Rosada, postales lejanas apenas insinuadas por su pluma, pero con la intención de demarcar de forma precisa el lugar de los hechos. Entre las ramas se observan hombres con armas, oscuros personajes con lentes de sol, tipos que andan en auto de forma sospechosa, un hombre atado y amordazado y rodeado de sicarios. Un canillita vocea "*Salió la nueva ley!*" y sostiene un panfleto donde se lee "*Ley de la jungla*". Dos personajes con cara de angustia charlan en primer plano, al lado de una hoja gigantesca y se dicen "*No sé… pero algo está cambiando…*" (*Periscopio* #29, 1970, 42-43). **(FIG 72)**

La actividad como dibujante de Kalondi se complementa con una intensa actividad en el diseño gráfico e industrial. Participa, en la segunda mitad de los sesenta, de la empresa de diseño y publicidad Agens, creada por la corporación Siam Di Tella para dedicarse "*al diseño integral de los productos pensados desde su fabricación hasta su instalación en el mercado, lo que involucraba el concepto de producto en sí, su gráfica aplicada, su envase, la gráfica de promoción y publicidad, entre otros*" (De Ponti, 2012, 138). También tuvo contactos con el CIDI, Centro de Investigación de Diseño Industrial, dependiente del Instituto Nacional de Tecnología Industrial, una agencia estatal creada a principios de los sesenta para impulsar la comprensión y aplicación de esta rama novedosa en Argentina. Desde este Centro "*promovían convenios de trabajo entre los diseñadores y las empresas que demandaran diseño para sus nuevos productos o bien replanteos para los productos existentes*" (De Ponti, 2012, 187-188). El centro proponía equipos de diseñadores y de ese modo comenzaron a conformarse los primeros estudios de diseño de la ciudad de Buenos Aires, entre los cuales se encontraba Diseñadores Asociados, donde trabajaba Kalondi.

En este período realiza publicidades para Renault, Xerox, Banco Continental, Whisky Hastings, Canal 5 de Rosario y la revista *Competencia*. A principios de los setenta esta actividad desemboca en su participación en el diseño del magiclick, artefacto para encender cocinas, muy popular en Argentina. Algunas versiones lo mencionan como su creador (Pinto, 2001) y otras como simple responsable de la mejora exterior del producto (Garab, 2012). Esta labor nos habla de los vínculos fluidos que mantuvieron nuestros dibujantes con los ámbitos más diversos en donde ejercer su labor. También retroalimenta los dibujos de Kalondi. A menudo su humor parece un ejercicio de diseño y de composición de página a la vez que de efecto humorístico. Su línea, también, es una línea acostumbrada a los bocetos rápidos de la publicidad y la precisión dibujada del plano arquitectónico.

La línea de Kalondi se oscurece al iniciarse los setentas y se vuelve más grotesca. Emplea más las manchas de tinta, que parecen producto de derramar el tintero en la página o de rayonear muchas veces en el mismo espacio con una lapicera. Asimismo, incorpora el sexo como una de sus temáticas. Sus personajes parecen portar cierta depresión existencial. Contribuye dibujos para *Crisis* y *Satiricón* y publica, en 1975, el que será durante mucho tiempo su último libro recopilatorio: *¡Aún no he muerto!*

Allí, Oscar Steimberg lo presenta como heredero de la línea de Saul Steinberg y dice que

> … conserva del dibujante rumano-norteamericano la confianza en los poderes de la línea, reducido el plano a las efímeras existencias virtuales que la línea le determina en el curso de sus obsesiones; el respeto por la multiplicidad de significaciones que surgen de cada hallazgo gráfico; el antipersonajismo. (Kalondi, 1975, 8).

Además, llama a su dibujo "*empeñosamente desesperanzado*", una calificación que nos parece apropiada. A lo largo del libro se multiplican las páginas con fondo negro y los dibujos que observan de forma irónica y nihilista los juegos de poder humanos. En una de ellas un hombre es echado de su organización por no respetar la perspectiva y se marcha al punto de fuga sin disminuir su tamaño, una declaración de independencia llevada al panorama plástico de la página (Kalondi, 1975, 50). En otro, un hombrecito rema en una canoa en donde van otros cuatro hombres, mucho más grandes que él. Cada vez que el hombrecito quiere cambiar el remero, los otros cuatro votan en su contra. Entonces este, convencido de que la vía democrática no es el camino, decide insistir por la vía violenta. Se levanta sosteniendo uno de los remos y los otros cuatro hombres saltan a la acción cargando hachas, cuchillos, látigos y garrotes, obligando al remero a continuar en su tarea (Kalondi, 1975, 109-112).

A lo largo del libro circula, al lado de los dibujos, un texto que oscila entre un estado de ánimo oscuro y otro escéptico, con tonos de comedia burda. Comienza preguntándose sobre la tristeza de los humoristas: "*¿no habrá humoristas más verdaderos que los que corresponden al estilo triste? Por ejemplo, ni tristes ni alegres, sino simplemente divertido-escépticos o artístico-aburridos?*" (Kalondi, 1975, 13). Luego: "*uno le tiene miedo a la muerte. Por lo tanto, a lo oscuro, a la noche (…) A ese trabajo de esquivar la noche se le llama estar vivo. Por eso la gente viaja, se reúne con otra gente, habla, hace trámites*" (Kalondi, 1975, 17). Kalondi, a quién Rodolfo Walsh había clasificado como "izquierdista" cuando se había marchado de *Tía Vicenta*, parecía haberse hundido en la desesperanza. En un momento menciona el slogan "*la imaginación al poder*" como un síntoma de "*la falta de imaginación de que padecemos hoy día*" ya que "*la imaginación no necesitaría llegar al Poder si fuera bastante imaginativa: inventaría una alternativa al poder*" (Kalondi, 1975, 31). Es un abanderado del humor negro, que ve con un rictus imperturbable la atomización social y la violencia que disgregan los ideales igualitarios y la exploración estética en la cual creyó durante los sesenta. En 1979, abandona la Argentina "*porque durante el mundial de Fútbol empecé a sentir olor a muerte*" (Linares, 1988) y se radica en España, donde vive muchos años, colaborando con revistas humorísticas locales.

En la trayectoria y dibujos de Kalondi observamos el pasaje de un izquierdismo preocupado por las grandes ansiedades de los años sesenta, como la bomba y la Revolución

Cubana, a un pesimismo consecuencia del agravamiento del clima social y político de los setentas. Su trayectoria, además, está vinculada con la modernización desde el sector material, el diseño y la arquitectura. Su humor también abreva de la lógica del absurdo, pero de un absurdo existencial e irresoluble. En sus trazos crudos y marcados encontramos la expresión de un izquierdismo humanista, canalizado a través del arte y la aplicación del progreso a las condiciones de vida materiales. En el también encontramos un vínculo con los experimentos artísticos de los años sesenta. Su desilusión final es también la de una época, y pareciera haber sido soportada con toda la entereza que da una sonrisa torcida.

4.3 Copi: el vanguardista incómodo.

Copi (Raúl Damonte) nació en Buenos Aires en 1939. Los detalles de su linaje familiar son conocidos pero vale la pena repetirlos aquí. Su abuelo era Natalio Botana, dueño y fundador del diario *Crítica*. Su abuela, Salvadora Medina Onrubia de Botana, fue una militante anarquista, madre soltera, autora de obras de teatro y de novelas, amiga de Alfonsina Storni. Una oscura historia familiar la vincula con el suicidio de su hijo Carlos, alias Pitón. Su madre, hermana de este suicida fatídico, se casó con Raúl Damonte Taborda, político radical, pintor, periodista, participante activo del frente político-intelectual antifascista argentino (Vazquez, 2009, 134). La familia se exilió en Uruguay luego del ascenso de Perón y en el medio de forcejeos por el control de *Crítica*, ya que Natalio Botana había muerto en 1941 en un accidente. El padre de Copi, aparentemente, había ensayado un acercamiento a Perón para luego romper con el general y ser objeto de la persecución. Sobre la fuga, Copi recordaba:

> Allanaron mi casa; mi madre me dio un papel así de grande para que yo se lo diera al portero para que no lo agarraran a mi padre; mi hermano acababa de nacer, había diecisiete mujeres en la casa, yo caminé por un balconcito, lo llamé al portero y le tiré el papel. El portero recibió el papel, después fue a esperarlo a mi padre a la esquina a que llegara en un auto. Nos fuimos al Uruguay. (Tcherkaski, 1998, 67).

Allí pasaría su adolescencia, en una casa junto a la playa donde "*jamás se escuchaba música. Los discos eran raros, llegaban de Brasil combados después de un viaje de dos mil kilómetros.*" Asimismo, su educación es universal antes que argentina desde el inicio: "*En la biblioteca jamás entró una novela argentina, nuestros ojos estaban clavados en los escritores europeos y norteamericanos*" (Copi, 2004). Siempre declaró que la primera actividad artística a la cual se dedicó fue el dibujo: "*La plata para mis gastos dependía de mis proezas literarias, aunque yo prefería el dibujo humorístico, que mi padre aborrecía*" (Copi, 2004)

En este período de exilio también pasaría un par de años en París, donde aprende el francés y cursa el liceo. De acuerdo a las reconstrucciones biográficas del mismo Copi, este período fue inmediatamente anterior al nuevo involucramiento de su padre en la política argentina, como parte de la Revolución Libertadora: "*Después de haber usado jeans negros y camisas a cuadros compradas en el negocio "A la toile d'avion" de Champs Eysées, me encontré a los quince años transportando armas con mi padre en el Río Uruguay*" (Copi, 2004).

Finalmente retorna a Argentina con el triunfo de la Libertadora, junto a toda su familia, y su padre publica un furioso panfleto antiperonista titulado *Ayer Fue San Perón*, cuya primera

edición data de 1955. Funda, además, el periódico *Resistencia Popular* desde donde ataca a la Libertadora y apoya la candidatura de Frondizi, de quién se convierte en asesor y confidente. En esas páginas, Copi inicia su carrera de dibujante.[99] Esta carrera se desarrolla en Argentina (en *Tía Vicenta, Gregorio* y *4 Patas*) hasta su partida a París en 1962. Allí, en 1964, crea a La Mujer Sentada para *Le Nouvel Observateur* y su trabajo como dibujante comienza a ser producto francés importado en Argentina.

Su obra ha sido observada desde diversas perspectivas analíticas. En un principio por la historia de la literatura argentina (Aira, 1991), luego por su labor en teatro (Tcherkaski, 1998). Esta vertiente de su actividad también ha sido colocada en yuxtaposición con los estudios de género y de sexualidad (Rosenzvaig, 2003; Rosano, 2008). Finalmente, la obra gráfica de Copi, ha sido recuperada en su especificidad en el último lustro. Esta aproximación ha sido emprendida por Laura Vazquez (2009, 2012b) y por Isabel Plante (2013). Retomamos dos consideraciones avanzadas por Laura Vazquez: por un lado la noción de Copi como perteneciente a una generación de dibujantes que renuevan el humor gráfico argentino (Vazquez, 2009, 132).[100] Por otro, la idea de que su producción "*no es teatral, ni literaria, ni historietística, sino que transita por un continuum dialéctico*" (Vazquez, 2009, 141). A este continuum podemos agregar un último departamento, que incorpora lo biográfico en la obra. Asimismo, trazamos los pasos de nuestro dibujante en el mismo período de tiempo que la autora: entre 1955 y 1970, centrándonos en su producción para revistas locales y en la obra de teatro que, finalmente, le negará la entrada al país por más de una década, *Eva Perón*.

Aira menciona que Copi miniaturiza escenas, mundos, los inyecta en su ficción de una manera tal que "*El espacio se hace pequeño, el tiempo se acelera. Todo se colma. Las cosas se pegan*" (Aira, 1991, 55). Asimismo, también declara que Copi utiliza el presente de una forma que "*expresa todas las dimensiones temporales y las traduce, por ser presente, a una modalidad espacial*" (Aira, 1991, 55). Esa sería la función primordial de lo gay en la obra de Copi: "*un ámbito cargado con su propio teatro y dibujo, una representación hecha mundo*" (Aira, 1991, 32). A su vez, esta idea conecta con la idea del umbral, que ha sido vinculada por Daniel Link con una estética trans que "*rechaza la identificación con una lengua, con un Estado (…) transnacional, translingüística y transexual, en el sentido en que lo trans debe entenderse, como el pasaje de lo imaginario a lo real*" (Link, 2008).

[99] A menudo se menciona erróneamente que el periódico llevaba por nombre *Tribuna Popular*, título en realidad de una revista publicada por el Partido Comunista Argentino durante 1976.

[100] Esta perspectiva también es invocada por Isabel Plante, al agruparlo dentro de la clasificación de "humor tonto" desarrollada por Oscar Steimberg y emparentarlo con Landrú y Oski, dentro de la categoría del absurdo que "*desagrega el sentido común y, según los casos, genera un sinsentido cómico o angustiante*" (Plante, 2013, 291), una perspectiva generacional que compartimos ampliamente.

Ahora bien, estas construcciones teóricas de la obra de Copi, a pesar de referirse a su producción escrita, parecerían estar hablando de la operación básica de la historieta. ¿Qué es la historieta sino una "representación hecha mundo", que emplea la traducción de lo temporal por lo espacial como uno de sus elementos constitutivos? ¿Y acaso no podemos encontrar en el salto de una viñeta a otra el pasaje de un umbral y una transposición? En general asumimos que una historieta cuenta con elementos estables dentro de su estética y su narración, pero esto de ninguna manera es claro, ya que su propia función como ilustración-representación, producto por completo de una mente y una mano, le brinda un manejo plástico del mundo concedido a pocas artes.

Esto nos lleva a retornar a los debates propuestos por Laura Vazquez e Isabel Plante en la consideración de Copi como exiliado o como autor argentino. En este capítulo no nos centraremos en su rol en el interior del panorama intelectual francés, sino que nos interesa otra cuestión: ¿Qué tipo de vínculo une a Copi con la política argentina del período que trabajamos? Lo cual nos lleva directamente a otra pregunta: ¿De qué modo es observada la trayectoria y la obra de Copi, desde Argentina, en estos años? Estas preguntas nos permiten anudar los temas que venimos mencionando: por un lado creemos que se puede hablar de un Copi político, vinculado de manera decisiva con los acontecimientos argentinos por una biografía que se transforma en obra y por sus vínculos con la comunidad del humor gráfico en los siete años que vivió en el país hasta 1962. En segundo lugar, creemos que el período que se extiende entre la creación de *La Mujer Sentada* en 1964 y el estreno de *Eva Perón* en 1970 constituye un período en el que el problema, desde nuestro país, es uno de importación: se intenta publicarlo en diversos medios, con escaso éxito, hasta el momento en que su exilio personal se troca en exilio político y artístico.

Por ello la selección de materiales tratados: nos centramos en las tiras publicadas en *Resistencia Popular* (su única obra explícitamente política y caricaturesca), para luego observar algunas tiras en *Tía Vicenta* y *4 Patas*. De allí reconstruimos los intentos de importación de *La Mujer Sentada* en *Primera Plana*, *Confirmado, Gente* y *Atlántida* para finalmente analizar la operación que realiza en *Eva Perón* (otra gran obra política) y su significación en la cancelación de su relación directa con Argentina.

A menudo se cita aquella frase que inicia su conversación con Tcherkaski en la cual se pregunta de que modo es recibida su obra en Holanda y menciona "*¿Qué sabrán ellos de la influencia que puedo tener de Landrú o Lino Palacio?"* pero pocas veces se menciona la continuación, en donde dice: "*Yo aprendí a dibujar imitando a Oski, a Lino Palacio, si, claro, un gran caricaturista, es increíble: todavía podría imitarle una caricatura de Aramburu; yo*

imitaba a Divito" (Tcherkaski, 1998, 29). Es por ello que consideramos oportuno iniciar este análisis con sus dibujos en *Resistencia Popular*, periódico anti-aramburista donde realizó caricaturas. Este pasó muy rápidamente de una posición de abierto y furioso antiperonismo a una postura "antiperonista comprensiva" en línea con el viraje de Frondizi, su gran candidato. Los dibujos de Copi llaman la atención no solamente por ser anómalos en su producción, sino también por lo que anticipan de ella.

La primera colaboración aparece en el número dos y presenta un micromundo de elementos. Un general (que no tiene nada que ver con Aramburu) se encuentra sentado en un gigantesco sillón presidencial, con el pecho cubierto de medallas que, en una observación más cercana, se revelan como portarretratos en donde se encuentran imágenes de damas y señoritas. El general tiene enormes bigotes en forma de u y toma mate, mientras de sus botas nacen dos florecillas. A su alrededor se reúnen una multitud de personajes: un perro peludo con sus perritos, una niña con un moño gigantesco andando en una especie de triciclo, un gorila comiendo una banana, un grupo de indígenas que lo observa con preocupación, un loro apoyado en el respaldo del sillón y, finalmente, un mayordomo. Un cartel en donde se lee "South America" da la marca de lugar. El mayordomo le dice "*¡Hágame caso, general. Convoque a una Constituyente y nos quedamos diez años!"* (*Resistencia Popular* #2, 1955, 1). **(FIG 73)**

Lo curioso de semejante presentación gráfica es la disparidad entre el dibujo y el texto, que debería proveer el efecto cómico. El comentario del mayordomo es mucho menos intrigante, al hablar de forma directa de una situación coyuntural, que la acumulación de elementos gráficos que dan una sensación caótica y mutante a la imagen, y que prefiguran muchos de los recursos que empleará Copi a lo largo de su carrera. Enfrentado con la viñeta política, el espacio en donde, bajo todas luces, el impulso narrativo es menos poderoso, un Copi de 16 años igual encuentra la manera de colapsar el sentido y los personajes en una imagen que transmite la sensación bacanálica y exagerada de gran parte de su obra.

Sus siguientes aportes al periódico también emplean este tipo de dibujo que se solaza en la acumulación de detalles (algo que parece hablar de la influencia de Landrú) y en la fuga del sentido de lo político hacia un universo personal. En el número 7 se publica un pequeñísimo dibujo en el margen superior derecho de la portada. En él se observa a un personaje que avanza en una motoneta, llevando un loro en una jaula y varias bolsas de dinero, mientras atrás del vehículo corren un conjunto de perros atados al mismo con correas (y una niña que cabalga sobre uno de ellos). El personaje escapa al Paraguay. Todos los índices señalan que se trata de Perón, huyendo de Argentina. Sin embargo, el personaje cuenta con una larga

cabellera rubia y pequeños senos que apenas se distinguen por debajo de su ropa. O sea que si es Perón, es un Perón travestido, quince años antes de que Eva se transformase en hombre en una sala teatral de París (*Resistencia Popular* #7, 1956, 1). **(FIG 74)**

En el número 14 Copi dibuja a la República atrapada en un risco. Sostiene un pico del cual cuelga el cartel "*Elecciones*". A sus pies, un conjunto de personajes típicamente copianos, entre los cuales se encuentran señoras con paraguas, niñas con moños, pequeños oligarcas bigotones con el cuerpo como un colmillo y perros peludos, gritan y golpean la base de la montaña. Arriba de la República, sobre el extremo del risco, se encuentra el sillón presidencial con el cartel "*Gobierno Constitucional*". La caricatura lleva por título "*Único camino decente*" (*Resistencia Popular* #14, 1956, 1). Es indicativa de la operación que emprende Copi a lo largo de su pasaje por *Resistencia Popular*: frente a su línea editorial y los acontecimientos del día a día argentino, Copi deconstruye la situación y la transmuta en su propio grupo de referencias gráficas. El chiste parecería decir que la República junto con el pueblo terminará derrocando al gobierno a través del llamado a elecciones, pero es mucho más destacable por la extrañeza de todo aquello que es presentado. Los personajes como pigmeos, la República de cara inexpresiva, el planteo espacial de la imagen, todo apunta a una situación de inestabilidad.

Estos elementos iconográficos aparecerán a lo largo de todo su desempeño. Los gorilas, por ejemplo, retornan. En uno de sus dibujos uno de ellos aparece tomando aceite de ricino de las manos de una señora que sonríe con cara maligna mientras exclama: "*Prefiero esto al voto en blanco*" (*Resistencia Popular* #86, 1957, 4). O Aramburu y Rojas se materializan como los padres orgullosos de un pequeño gorila, traído por la cigüeña, el nuevo gobierno de 1958 (*Resistencia Popular* #89, 1957, 1). Esta formula, que presenta el alumbramiento de un nuevo régimen político por los responsables más importantes del anterior, es empleada de forma continua en la caricatura política, pero aquí asoma bajo una nueva luz, como una manera de cruzar el umbral familiar/político y animal/humano que subyace a toda la obra de Copi.

Los indígenas, también, serán empleados por Copi dentro del periódico como un atajo visual para representar a los argentinos. El perro, por supuesto, retorna en la forma de Gaspar, el perro oligarca, el único intento de Copi de realizar un personaje esquemático con una serie de recursos que se repiten de chiste a chiste. Recordemos que, sobre *La Mujer Sentada*, dijo: "*no es ni siquiera un personaje, es más bien un estado de ánimo, no es ni siquiera un estado de ánimo, más bien una manera de mirar las cosas*". Y también: "*Lo que yo invento es una situación: hay un personaje porque es la manera más simple, la más inteligente, de llevar lo*

más a fondo posible un espacio de 30 centímetros por 7" (Buteau, 2012). Una vez más, lo espacial como narrativa necesitada de un vehículo.

El perro oligarca es, sencillamente, un can que practica lo peor de las costumbres de la clase alta argentina (que, por otra parte, Copi conocía bien por trasfondo familiar). En una viñeta, Gaspar aparece sentado en la plaza y le comunica a una señora, aparentemente su dueña, que *"¡nuestra última esperanza está en destruir la ley Sáenz Peña!"* (*Resistencia Popular* #43, 1956, 4). En otra aparece subido a una silla llena de arabescos y detalles, al lado de una mujer que porta vestido negro con moños, rodeado de indígenas que lo observan con cara de desconcierto. El perro estudia la reforma constitucional y menciona que está "*buscando antecedentes en el Caribe…*" en una referencia a las dictaduras centroamericanas que permitieron el asilo a Perón (*Resistencia Popular* #49, 1956, 1).[101]

Finalmente, llegamos a aquellas caricaturas frecuentemente mencionadas: Aramburu y Rojas como Luis XVI y María Antonieta. En rigor de verdad, los dibujos que adoptan esta síntesis son solo dos. El primero de ellos es simplemente un retrato en donde Aramburu aparece como un rey cubierto de detalles rococó y Rojas se perfila detrás del mismo como una pequeña María Antonieta de amplio vestido y abanico. En el fondo de la imagen, un verdugo sostiene la horca (*Resistencia Popular* #82, 1957, 4).

En el siguiente, Aramburu y Rojas, vestidos de similar manera tironean dos burros que llevan escrito "*Complots internacionales*" y "*Constituyente*" en el lomo (*Resistencia Popular* #84, 1957, 4). Lo notorio de las imágenes, más allá de la comparación política directa que apuntaba a pronosticar un final trágico para los militares, es que ambos se encuentran, básicamente, travestidos. Si bien en el caso de Rojas esto es claro porque ocupa el lugar de María Antonieta, el Aramburu vestido con amplia peluca de rulos y trajes de encaje típicos de la aristocracia francesa, aparenta también ser una mujer. **(FIG 75)**

Otro dibujo de Copi sobre Aramburu lo presenta con traje a rayas y volando en un avión negro en el que se lee "*Made In U.S.A.*". Delante del avión vuela un acompañamiento de ángeles, que tocan instrumentos anunciando su llegada. Aramburu se tapa los oídos porque debajo, en el suelo, un grupo de personas gritan *"¡Basta de odio!"*, *"Muera el 4161"* y *"Libertad a los presos"* (*Resistencia Popular* #102, 1957, 1). El dibujo invierte la iconografía del avión negro, para adosarla al presidente provisional, equiparándolo al "tirano prófugo",

[101] En muchas de las tiras de Gaspar, quién parece un caniche, su interlocutora, siempre silente, es una mujer estirada, tradicional y aristocrática. Recordemos, entonces, la declaración de Copi: *"¡La cantidad de gente que se coge animales!, en cualquier civilización. En una gran ciudad, cuando ves una vieja con un caniche…"* (Tcherkaski, 1998, 55). Estas mujeres también aparecerán representadas como "*las hermanitas gemelas de la revolución*", la Junta Consultiva y la Asamblea Constituyente, dos ancianas resecas y resentidas (*Resistencia Popular* #85, 1957, 1).

pero a la vez está repleto de reclamos con las cuales un peronista (de quién Copi estaba muy alejado) estaría de acuerdo.

Es quizás injusto observar los dibujos realizados por un artista de 16 años buscando las pistas de su carrera posterior. Pero es notorio percatarse que Copi, enfrentado a la tarea repetitiva y atada a la realidad de la caricatura política, desarrolla su propio arsenal iconográfico que lo acompañará a lo largo de su carrera artística. Si bien es notoria la influencia de sus contemporáneos (la manera de representar a los generales como un pecho henchido de medallas le debe mucho a Landrú), Copi ya demuestra toda su rareza en estos primeros trabajos. Como él mismo destaca sobre la evolución de su trazo: "*Mi universo se desarrolló un poco más y al mismo tiempo se estableció una especie de técnica. Pero siempre fueron animales, las chicas y damas de cierta edad*" (Buteau, 2012).

A partir de esta colaboración, Copi pasa a trabajar en *Tía Vicenta*, donde realiza una veintena de tiras entre 1957 y 1959. En ellas ya se observa parte del estilo que Copi empleará luego en *La Mujer Sentada*. Una de ellas, por ejemplo, llamada "La Pequeña Claudina" tiene por protagonista a una niña crápula que sigue, de forma ominosa, a un hombre con un perrito y luego ríe cuando caen a una alcantarilla (*Tía Vicenta* #44, 1958, 21). Otra prefigura el estilo conversacional, entre trágico y absurdo, de su tira más famosa. Una pareja se encuentra sentada frente a frente y se comunican en la media lengua que se emplea en la intimidad amorosa. El hombre pregunta *"¿Me queréz un poquito?"* y la mujer contesta "*Chí*". Luego inician un juego que consiste en preguntarse cosas como *"¿De quién es eza nadizita?"*. Hasta que finalmente la mujer exclama *"¿Y de quién ez eze bigotito?"* ante lo cual el hombre la mira con vergüenza y derrama una lágrima. La tira culmina con un cuadrito solitario en el cual ambos se miran con angustia y vergüenza (*Tía Vicenta* #86, 1959, 7).

Como tantos otros, Copi pasa a *4 Patas* luego del conflicto Landrú – Del Peral. Copi, el antiperonista, marchaba a una revista que se había creado luego de un conflicto de carácter laboral y en el fragor de las protestas sociales de 1959. Quizás se veía atraído por su proyecto artístico, o quizás respondiese a aquello que dijo alguna vez:

> … puedo plantearme los momentos duros para hacer política en América latina, lo que no puedo es plantearme el problema de ir a dibujar en un diario que sea más de izquierda o de derecha, y todo eso porque verdaderamente son todos exactamente lo mismo. (Buteau, 2012).

Ya hemos mencionado varias de las tiras que publica en esa revista, pero vale la pena describir una que continúa nuestra exploración del Copi político. Titulada "Terrorismo y

subversión", ocupa dos páginas y se inicia con dos generales charlando. Las palabras surgen de sus bocas como una tira continua de "*Bla Bla Bla Bla*". Un mendigo le pide a uno de ellos "*Una limosnita, por el amor de Calígula*". El general le saca la lengua. El mendigo le pega una patada en el trasero. Entonces el general le pide al sargento que "*Fusile a este terrorista*". La orden viaja por la cadena de mando y finalmente se cumple en manos de un soldado raso. Anonadado, otro de los generales le grita al primero (como en casi todas las primerizas tiras de Copi, nadie tiene nombre) *"¡Porque la libertad de expresión!"*. El reproche viaja a través de la cadena de mando y culmina con la muerte del soldado, al grito de *"¡Subversión!"*. Luego, el primer general grita *"¡Revolución!"* y asesina a un sargento. Luego, al grito de *"¡Desacato!"* al otro general. Finalmente, llora y se pega un tiro (*4 Patas* #2, 1960, 44-45). **(FIG 76)**

La tira cuenta con varios de los temas habituales de Copi: la reducción de un mundo a una mera representación en miniatura, el rápido pasaje de una acción a la otra, en este caso implementado gracias a la cadena de mando militar, la brutal conclusión que involucra a la muerte y la catástrofe. Pero a la vez también lleva a su paroxismo el discurso de la represión y la subversión. Copi parecería estar diciendo que ambas son simplemente piezas de lenguaje, ideas absurdas que viajan entre los diversos estratos de la sociedad y solo sirven para etiquetar a personas que carecen de toda esencialidad. El "terrorista" es sencillamente un pobre personaje que pide una limosna, el "revolucionario" es un militar que grita algo en un momento oportuno y tiene la pistola para apoyarlo. Esto es la ideología como travestismo, como un parásito que salta de una mente a otra, incapaz de cambiar de opinión, con consecuencias nefastas. Por otro lado, es notorio que el objeto de escarnio sean los militares, sobre quienes Copi declaró, vinculándolos a su complicada relación con Argentina, "*la gente patriota argentina son militares; la gente artista argentina es nómade; se encuentra allá por casualidad y sigue su viaje a cualquier lugar del mundo como hacen todos los artistas del mundo*" (Tcherkaski, 1998, 70).

4 Patas sería la última revista que lo alojaría mientras viviese en nuestro país. En 1962 parte a París, donde vive un primer año de una mensualidad enviada por su padre, que se termina cuando este se ve obligado a huir a Uruguay una vez más, escapando de la caída de Arturo Frondizi. A partir de ese momento Copi comienza a vender sus dibujos en las calles parisinas, dibujos realizados con técnica mixta en la cual, por ejemplo, empleaba una pasta de color para niños, la cual "*colocaba en la punta de un tubo, soplaba y hacía un globo. Metía el globo entre dos hojas de papel y lo aplastaba hasta lograr una forma plana*", el cuadro era luego completado con sus dibujos (Monteleone, 2012). A partir de allí comienza a publicar en

Twenty, una versión francesa de *Playboy* y de allí en *Le Nouvel Observateur*. En 1965, *Confirmado* destacaba que "*Con Siné, Sempé y Chaval, Copi integra el conjunto de los dibujantes humorísticos más cotizados de París. Pero mantiene relaciones con su barra de amigos*", una aclaración que parecía conducente a tratarlo como "un muchacho sencillo". También recogía una declaración del artista en la cual decía que "*En Francia hago dibujos humorísticos; no sé si en la Argentina no creería más útil hacer otra cosa*" ("Argentinos en París", *Confirmado* #1, 1965, 28).

A partir de este momento, el problema de Copi en Argentina es un problema de importación. ¿Cómo se publica a un argentino evidentemente exitoso en el extranjero cuya obra en su país de origen tiende a producir un efecto refractario? Entre 1965 y 1969, *La Mujer Sentada* aparece en cuatro semanarios, siempre por un período menor a seis meses. Entre marzo y abril de 1965 en *Primera Plana*. De allí salta a *Confirmado*, en donde se publica desde el primer número hasta junio de 1965, escasos dos meses. Luego se produce la desaparición de Copi de las páginas argentinas hasta 1969, momento en el cual retorna, de forma física y por poco tiempo, a la Argentina.[102]

La notoriedad de Copi es motivo de comentario en Buenos Aires. En 1968 *Primera Plana* le dedica una doble página. En ella, el artista reflexionaba sobre el carácter transatlántico de su obra y las potenciales diferencias en la misma de acuerdo al lugar donde era publicada:

> … en Buenos Aires hubiera hecho algo completamente distinto; la mujer sentada únicamente puede convenir a un país donde el kilo de tomates hace ocho meses que vale lo mismo, a un país que tiene edificios viejos de tres o cuatro siglos. ("Teatro: Copi vuelve al primer amor", *Primera Plana* #263, 1968, 53).

Asimismo, también reflexionaba sobre la condición de La Mujer Sentada como personaje: "*la mujer sentada es la estabilidad y, en última instancia, el Poder; el pollo es más débil porque no tiene silla, si tuviera una silla sería igual que la mujer*" ("Teatro: Copi vuelve al primer amor", *Primera Plana* #263, 1968, 53).

Una vez más observamos algo que lo emparenta con el grupo de dibujantes que estamos tratando desde el inicio de este trabajo: su aversión al personajismo estático y su exaltación de una línea simple y absurda. En segundo lugar, observamos en estas declaraciones una continua corriente de reflexión acerca de la diferencia de La Mujer Sentada en París o en

[102] Sin embargo, *Confirmado* cubría sus pasos de forma constante en una sección que daba inicio a la revista y se denominaba "La Mujer – El Hombre – Las Cosas – El Mundo". Estas frecuentes menciones nos llevan a preguntarnos si Jacobo Timerman fue en parte responsable de la importación de sus tiras en esta revista, suspicacia que continua completando nuestra visión de este periodista como alguien con una aguda sensibilidad para el humor gráfico.

Buenos Aires. Copi menciona todo el tiempo que, si viviese en Argentina, dibujaría e incluso actuaría de forma diferente. Es claro que Copi, de alguna forma, percibe la distancia que lo separa de Argentina y, también, el clima intelectual y político diferente que reina en su patria de origen.

El último intento de importar a Copi se observa en las páginas de la revista *Gente*, que emprendió, desde 1968, una verdadera campaña publicitaria para el dibujante. En julio republican varias de las tiras que aparecerían en la edición local de *Los Pollos no Tienen Sillas* y lo presentan como "*Es joven. Los europeos los adoran. Se ríen. Se asombran, se enternecen ante sus personajes*" ("Mucho gusto, Copi", *Gente* #156, 1968, 36). Esta campaña continúa en 1969, cuando Copi ya estaba visitando el país. En abril de ese año publican una entrevista donde demuestra perplejidad por su percepción como artista "raro" y "vanguardista" en Argentina: "*Es curioso: mis dibujos son considerados por muchos como demasiado intelectualizados, enigmáticos, llenos de claves secretas. Y no es así. Fijate que en Italia mi público es el infantil*". Asimismo, mostraba desprecio ante la idea de ser considerado parte de la "alta cultura":

> Como exponer mis dibujos. Lo hice hace meses y se vendieron carísimos. Me pareció horroroso que hubiera personas mirando los dibujos colgados de la pared. Horroroso. Y pensar que algunos los colgarían de sus propias paredes me enfermó.

Finalmente, declaraba que "*Quiero hacer cosas aquí. Que se conozcan mis cosas. Pienso que los argentinos las pueden recibir maravillosamente*" (Mactas, "Profeta en París se ofrece para serlo en su tierra ", *Gente* #196, 1969, 28-31).[103]

Estas declaraciones coincidían con un período en el cual la tira se publicaba, una vez más, en *Confirmado*, entre enero y mayo de 1969. Aquí, a menudo, Copi es un personaje de su propia creación. En una de ellas la mujer dialoga con un caracol. Este le dice: *"¿Conoce los dibujos de Copi?"* a lo que la mujer le responde: "*Somos vecinos. Se desenvuelve bastante bien. Claro, el dibujo de modas nunca es demasiado original*". El caracol retruca: "*A mi me encanta. A menudo agrega algunos detalles sofisticados, una flor, animalitos… Siempre me hace sonreír*". La mujer reflexiona un momento (un cuadro) y responde: "*No había notado esos detalles. Lo único que miro son los modelos*" (*Confirmado* #202, 1969, 6). Este diálogo

[103] La visita de Copi a Argentina también había sido registrada por la revista *Panorama*. En una primera nota mencionaba que Copi "*conquistó la semana pasada un inesperado record: más larga permanencia en Mau-Mau (138 minutos) sin saco*". Luego de varias intimaciones a colocarse la prenda de vestir por parte de los porteros de la disco, finalmente Copi había abandonado el recinto por voluntad propia declarando "*¿Te fijaste? (…) El que más insistió en que me pusiera el saco estaba sin pantalones*" ("Copi en Buenos Aires", *Panorama* #105, 1969, 46).

generaba el absurdo al caracterizar a Copi en contra de aquello que destacaba a sus dibujos, la simplicidad extrema y el vacío de la página. La sola idea de que podía ser un dibujante de moda era risible.[104]

Finalmente, Copi y su Mujer Sentada aterrizaron en *Gente*. Entre julio y noviembre de 1969 sus páginas le dieron hogar. Estas fueron acompañadas de un último y asombroso intento de publicitación del artista: una sesión de fotografía en donde se lo retrata junto con Susana Giménez. Vemos a Copi, vestido de elegante traje a rayas color violeta, cara impasible, sosteniendo un cigarrillo en la mano, en una ferretería, al lado de Susana Giménez, quién posa y hace mohines ataviada con un vestidito minúsculo de color verde, a la vez que el breve texto que acompaña las fotografías menciona que discutieron sobre sus personajes y su visión del mundo. La sesión de fotos desconcierta a un espectador contemporáneo y nos lleva una vez más a confirmar la popularidad de estos dibujantes en la época (*Gente* #209, 1969, 39). **(FIG 77)**

Sin embargo, la tira no sería bien recibida por los lectores. A menudo se menciona el rechazo producido por la nueva versión de *El Eternauta* dibujada por Alberto Breccia, que se publicaba en la revista de forma contemporánea, pero la cantidad de cartas que impugnan a Copi son mucho mayores. En agosto un lector escribía: "*creo que es un humor sofisticado, intelectual y, en algunos casos, peligroso*" asimismo lo acusaba de ser "*confuso*" y de que "*no recurre a los temas tradicionales*" (*Gente* #214, 1969, 82). Un perplejo redactor mencionaba "*Yo no lo entiendo a Copi. Por más que me exprimo los sesos no alcanzo a saber que es lo que quiere decir con sus dibujos quietos e inexpresivos. Una de dos: o lo dejan de publicar o explican el significado*" (*Gente* #216, 1969, 90). Las críticas se sucedían número a número en el correo de lectores: "*Lo de Copi debe ser muy divertido para Copi. Yo no entiendo ni los dibujitos*" (*Gente* #217, 1969, 90); "*El humor de Crist es magistral. Y eso que nunca estuvo en París. Estaba seguro que para consagrarse basta con ser talentoso. Lo demás es bla-bla-bla, pese al barniz*" (*Gente* #223, 1969, 90).

La experiencia llegaría a su fin en noviembre de 1969. Al tiempo, un solitario lector preguntaría por la desaparición de Copi de las páginas del semanario. La respuesta de la revista sería un escueto "*Copi se fue a Francia, donde volcó su actividad mayor al teatro. Quedamos momentáneamente desconectados*" (*Gente* #244, 1970, 81). Esto representaría el último intento de importar la obra gráfica de Copi en Argentina y, como hemos visto, lejos del

[104] Lorenzo Amengual, quién en ese entonces se desempeñaba como director de arte de *Confirmado*, nos dijo que "*Copi viene por otro lado. Viene por sus relaciones familiares, por su apellido, por su padre, por Damonte Taborda y básicamente por su madre, por Botana*." (Amengual, 2013a).

deseo del dibujante que pensaba que en Argentina sería apreciado, el resultado fue la mutua incomprensión e incluso la hostilidad abierta de un país que lo encontraba incomprensible, snob, extranjero y escandaloso.

Finalmente, llegamos al punto álgido en el cual la relación de Copi con Argentina se corta de forma decisiva: el estreno de *Eva Perón* en París en 1970. Si se puede hablar de Copi como un exiliado, es claro que su exilio se inicia con las consecuencias del estreno de esta obra. El argumento de la obra es conocido: sigue a Eva Perón en el encierro de su departamento, próxima a morir de cáncer, con el pueblo esperando el anuncio en el exterior. Perón es una presencia estoica y débil. La madre de Eva mendiga la herencia de su hija. Circula un personaje de sexo indefinido, Ibiza, que parece recordar a Juan Duarte pero también ha sido identificado con Aloé y Mercante. Una enfermera, representante de la fe del pueblo en Evita, finalmente es asesinada por esta, en una escena de claros tonos sexuales, y su cadáver es aquel velado por Perón y los obreros en la CGT. Eva escapa con Ibiza.

Dos cosas nos interesan de esta obra: lo que significó para la trayectoria biográfica de Copi y la manera en que el artista reconfigura el peronismo y lo procesa de tal manera de que ingrese en su universo para, de algún modo, hacer las paces con el. Los pormenores de la obra fueron seguidos desde cerca en Buenos Aires. Una nota aparecida en *Panorama* sobre los ensayos recogía declaraciones del artista, quién expresaba que "*Quería que fuese una tragedia sobre el poder y que mostrara hasta qué punto puede haber un divorcio entre las cámaras cerradas y enfermizas del gobierno y el pueblo que espera*" (Eloy Martínez, "Eva Perón, semidiosa de Hollywood", *Panorama* #148, 1970, 43). Además, destacaba el carácter apolítico de la obra:

> No es peronista ni antiperonista. Trata de mostrar una tragedia, la agonía de una enferma condenada a muerte, nada más que ubicada en el centro de una situación contemporánea: la que enfrenta todo ídolo de masas. Podía tratarse de Marilyn Monroe o Jackie Kennedy. Lo importante era mostrar el mito desde adentro. ("La dama no es para la hoguera", *Periscopio* #25, 1970, 51-52).

Las notas aparecidas en las revistas porteñas destacaban el vestuario; la escenografía, que consistía en la ciudad de Buenos Aires en miniatura[105]; el tono de la actuación, grotesco y exagerado; y, finalmente pero no por ello menos importante, el hecho de que Eva era representada por un hombre, Facundo Bo. Esto último desató el escándalo. La Juventud Peronista emitió un comunicado repudiando el estreno por constituir "*una de las más infames*

[105] "*Hemos querido presentar a Evita como una especie de King Kong, dueña de la ciudad*" fue la explicación de Copi ("La dama no es para la hoguera", *Periscopio* #25, 1970, 52).

afrentas a la memoria de la compañera Evita" ("La dama no es para la hoguera", *Periscopio* #25, 1970, 51). Julio Le Parc declaraba que "*sufre una insoportable ideología reaccionaria*", mientras que Tomás Eloy Martínez, escribía que "*intenta demoler no el mito de Eva Perón sino su validez como personaje histórico*" (Eloy Martínez, "Los muertos que vos matáis", *Panorama* #151, 45). Una vez que el periodismo local publicitase la obra, aparecerían las indignadas las cartas de varios lectores, que calificarían a Copi y sus colaboradores como:

> … un grupo de amorales que se permiten ofender la sensibilidad del pueblo argentino con una sátira morbosa y repugnante (…) Sería muy interesante sugerir a esos amorales que retornen al país, para que aquí muestren sus miserias humanas y reciban el aplauso o el repudio del pueblo argentino, que no vive de odios. (*Panorama* #154, 1970, 62).

Copi, por su parte, se encontraba perplejo por la reacción que había provocado la obra en su país de origen y realizaba declaraciones donde traslucía cierto ánimo iconoclasta: "*Eva era un hada que pretendía convertirse en diosa (…) A partir de esta noche, será una diosa en desgracia, un inútil cadáver enjoyado*" (Eloy Martínez, "Los muertos que vos matáis", *Panorama* #151, 45).

El enfrentamiento parece uno en el cual toda traducción se vuelve inútil e incomprensible. Lo que realiza Copi, en realidad, es una transmutación, tan cara a su proceso artístico. Si Landrú importaba políticos e imágenes de la realidad que luego eran colocados en yuxtaposición con su propio mundo de referencias absurdas y personajes esquemáticos para lograr un efecto cómico, la operación básica de Copi es la transformación. Ningún elemento que apropia de la realidad se introduce en su obra de manera impoluta sino que pasa por un filtro donde es alquímicamente cambiado.

Eva Perón es una operación de estas características. Copi no solamente hace que Eva sea un travesti, sino que la transforma en una "loca", en un ser que es pura pasión y se mueve por la escena marcado por sus contradicciones y sus cambios de opinión, por su frivolidad a la vez que por su compromiso político. En esto estamos de acuerdo con su autor: no es una obra peronista ni antiperonista, es una obra copiana. Y es por ello que estamos en desacuerdo con la mayoría de las lecturas que ven en ella un ataque salvaje y denudado contra el peronismo todo, un objeto meramente gorila. Copi, en realidad, transforma a Eva Perón en una figura con la cual él, a pesar de sus defectos, podría estar de acuerdo. En alguien que podría pertenecer a su entorno. Es una obra que surge de la obsesión, no del odio. Es una forma de procesar su primer y originario exilio, que en realidad es el exilio de su padre. Retorna al primer peronismo y lo re-escribe, como quién re-escribe la historia, a su gusto y parecer. Y en el

proceso humaniza a Eva y coloca todas sus contradicciones (que en cierta medida son las contradicciones del peronismo) en primer plano. Su Eva grita, se contorsiona y se pavonea cambiando de opinión, pero en el fondo es, simplemente, otra víctima de la historia. La Eva de Copi es el producto de la fascinación, no solo con la historia del país, sino con las maneras en que la historia del país se entrecruza con la biografía personal.

Es por eso que consideramos que es apropiado detenernos aquí en la reconstrucción de este "Copi político". Por un lado, porque aquí sus dibujos y sus textos desaparecen de forma definitiva de las páginas periodísticas argentinas. Por otro, porque aquí también se inicia la larga etapa de su vida en que no podrá ingresar físicamente al país. Exorcizando las causas del exilio paterno en una obra que transmuta un momento político a su propia estética, en un loop quizás demasiado perfecto, sella el exilio propio. Copi, el antiperonista, en realidad parece en partes iguales deslumbrado y espantado por el fenómeno, justo en el momento en que el país se preparaba para iniciar el camino que lo traería de vuelta.

5. La Revolución Argentina: un período de contracción para el humor político (1966-1971).

5.1 Publicaciones efímeras, combatividad gráfica.

El cierre de *Tía Vicenta*, a un mes de iniciado el nuevo gobierno comandado por Juan Carlos Onganía, marcó la pauta de las relaciones entre poder político y cultura durante el mismo. En este capítulo tomaremos la reconstrucción de Andrés Avellaneda, acerca de la estructuración del discurso de censura estatal desde 1960 a 1983, en menciona este período como el momento de acumulación de las leyes e ideas que luego serían sistematizadas durante 1976-1983. Esta será yuxtapuesta con la noción de un "estado burocrático autoritario" de Guillermo O'Donnell para reconstruir dos tensiones del período: entre el estado y la cultura, y entre el estado y la política entendida en términos democráticos, dos diálogos que se interrumpen desde el nivel estatal por parte del gobierno de Onganía. Avellaneda destaca que en este momento se comienza a cimentar la noción de un sistema cultural legítimo y otro ilegítimo, en el cual el legítimo "*a) posee una misión noble, que no debe ser alterada; b) debe estar siempre subordinado a lo moral; c) puede ser usado indebidamente*" (Avellaneda, 1986, 19). Esto conecta con la asociación entre lo moral y lo nacional, el "*estilo de vida argentino*", que se define por "*su relación con lo que le pertenece (lo católico/cristiano) y con lo que se le opone (el marxismo/comunismo)*" a la vez que es "*un conjunto de valores, un modo de ser, un legado y una tradición*" (Avellaneda, 1986, 20-21).

Por su parte, Guillermo O'Donnell describe al gobierno de Juan Carlos Onganía como un "estado burocrático autoritario". En la concepción de este autor, el surgimiento de este tipo de ordenamiento estatal está relacionado con un sentimiento de crisis económica percibido por los sectores dominantes, relacionado con la profunda trasnacionalización de las economías de los países latinoamericanos. El estado burocrático autoritario reacciona desde un punto de vista económico y también político ante la irrupción de demandas populares, y considera que "*extirpar la crisis es subordinar y controlar estrictamente el sector popular, revertir la tendencia autonomizante de sus organizaciones de clase y eliminar sus expresiones en la arena política*" (O'Donnell, 2009, 56).

El gobierno de Juan Carlos Onganía disolvió los partidos políticos, buscó controlar las organizaciones sindicales, reprimió el espacio educativo universitario e implementó un

segundo intento de política económica de austeridad y control salarial (luego del implementado por Alsogaray en 1959). Estas medidas tenía como consecuencias más graves "*la supresión de dos mediaciones fundamentales entre el Estado y la sociedad: la ciudadanía y lo popular*" (O'Donnell, 2009, 58). La consecuencia en el ámbito de la cultura fue una exacerbación de los controles autoritarios, una reducción de lo decible y de los espacios que permitían la expresión de ideas contrarias o indeseables para el régimen.

En términos concretos esto conlleva una serie de conflictos alrededor de la represión y la censura cultural, entre los cuales podemos citar el cierre de *Tía Vicenta*; la creación de la Comisión Nacional Calificadora de películas; el levantamiento del programa *Séptima Noche* conducido por Hugo Guerrero Martinheitz debido a declaraciones del escritor Dalmiro Sáenz consideradas apología del gobierno de Fidel Castro; la prohibición de la opera *Bomarzo*, con libreto de Manuel Mujica Lainez; la ley anticomunista que creaba un registro de comunistas que estaban impedidos de desempeñarse en el Estado; la incineración de una gran cantidad de libros considerados subversivos enviados desde el exterior y retenidos en el Correo; el secuestro de copias de las películas *La Huelga* y *Octubre* de Eisenstein por violar las disposiciones de la ley anticomunista; el secuestro de la novela *Nanina*, de Germán García, por considerarla obscena; la prohibición de exhibición de la película *Teorema* de Passolini en todo el país; la clausura del semanario *Primera Plana*; el allanamiento de la editorial Jorge Álvarez y el secuestro de ejemplares de la mayoría de sus publicaciones; e inclusive el intento de controlar la aparición de temas sexuales e imágenes de señoritas con poca ropa de las portadas y contenidos de los semanarios de información general durante el verano de 1969 ("El ocaso de un verano desnudo", *Primera Plana* #323, 1969, 12).

Esta oleada conservadora se relacionaba con la concepción de la sociedad y el estado que enarbolaba el nuevo elenco dirigente. Para ellos la sociedad debía ser reorganizada, sus instituciones refundadas sobre una matriz de carácter corporativista, en el cual los ciudadanos estén mediados por los grandes "factores de poder" (la Iglesia, los sindicatos, las empresas extranjeras), que se concebían más sensatos que la competencia política democrática. Asimismo, quienes conducían el nuevo experimento promulgaban la continuación del proyecto desarrollista de Arturo Frondizi por otros medios, persiguiendo una vez más el despegue de la industrialización argentina. Este deseo fue el origen del plan de austeridad y capitalización emprendido por Adalbert Krieger Vasena, su ministro de economía; pero también se expresó mediante la seducción de capitales extranjeros, que se radicaron durante este período de forma constante en Argentina; y con la creación de nuevas instituciones estatales que buscaban promover la investigación científica y la inversión en grandes obras de

ingeniería y energía en provincias relegadas, buscando un crecimiento homogéneo de todo el país.

En el campo del humor gráfico y la caricatura política, todas estas características se traducen en un período de quietud y desorden, una etapa donde las pocas revistas que se publican cuentan con corta existencia. En términos estilísticos, es una etapa intermedia. Por un lado, tenemos la continuación del proyecto editorial de Landrú. Por otro, tenemos el surgimiento de una nueva generación de dibujantes con marcadas diferencias gráficas con el período anterior.

Sin embargo, algunas anécdotas iniciales del nuevo régimen parecían encontrar cierta simpatía del mismo con los personajes de historieta argentinos. En un desfile organizado el 10 de julio, a una decena de días del golpe militar (y veinte días antes del cierre de la revista de Landrú), los rádares móviles y los cañones que componían el Grupo Antiaéreo 1 del ejército exhibieron "*una insólita muestra de humor: llevaban pintados los nombres y figuras de célebres personajes de historietas cómicas: Fúlmine, Anteojito, Antifaz, Don Fierro y el Jefe, Patoruzú, Isidoro, Upa.*" El detalle había sido muy aplaudido por el público y había suscitado la reflexión de un periodista de *Confirmado*, quién había exclamado "*Esta muestra de humor militar debe haber sido improvisada después de la caída de Illia*", una afirmación que traiciona la creencia de gran parte del periodismo nacional acerca de la falta de humor del gobierno precedente (*Confirmado* #57, 1966, 5).

En la siguiente página la revista reproducía dos tiras de Mafalda que, para quienes escribían, demostraban el cambio de actitud de Quino con respecto al nuevo régimen: la primera, publicada el mismo día del golpe, mostraba la cara de Mafalda acongojada, diciendo "*Entonces, ESO que me enseñaron en la escuela…*".[106] La segunda había sido publicada una semana después del mismo. En ella la heroína de Quino escuchaba en la radio un anuncio de Emaús, organización de caridad y beneficencia. El aviso conmina a la población a "*entregarles todo lo que no les sirve*". Mafalda camina hasta el teléfono, pero luego reflexiona "*No, no creo que Emaús necesite dirigentes políticos*" y desiste. Para los periodistas de *Confirmado* Mafalda era un personaje que había reflejado "*el viraje político de los jóvenes intelectuales de Buenos Aires, que Quino representa física y mentalmente*". Una vez que se habían disipado los "*rumores de origen liberal (intervención a la Universidad,*

[106] Para un análisis profundo de Mafalda, que no será abordada en esta tesis, recomendamos el libro de Isabella Cosse, *Mafalda: Historia social y política* (2014), en la cual la autora reconstruye sus sentidos sociales, políticos y culturales a lo largo de medio siglo, a nivel argentino e internacional, y observa la tira como una obra que dio una visión heterogénea de la clase media argentina teñida de tensiones y que condensó conflictos tan acuciantes durante la década como los debates acerca de género y generacionales.

represión, persecuciones), la actitud del personaje indicaba una mayor aceptación de la realidad" lo cual se leía como un indicio de que "*la presencia del teniente general Onganía en la Casa de Gobierno disipaba las inquietudes de Quino sobre el tema*" y por lo tanto "*los intelectuales de Buenos Aires deponían parte de su resistencia al optimismo general que despertó, en otros sectores menos afectos a la sutileza, el nuevo gobierno*" (*Confirmado* #57, 1966, 6).

Se esperaba que la posición natural de los dibujantes y caricaturistas más reconocidos sería de apoyo al gobierno y que cualquier titubeo inicial sería el producto de su natural inclinación dubitativa como artistas, pero que pronto entenderían las buenas intenciones y la decisión firme del mismo y cerrarían filas en su defensa. Después de todo, ellos habían promovido una imagen profundamente negativa de Illia.

Las políticas represivas del onganiato, sin embargo, llevaron a que la mayoría de la intelectualidad del país, entre la cual se contaban los humoristas, se ubique naturalmente en contra del gobierno. Landrú, especialmente, le guardó un imperecedero encono que trasladó a sus siguientes emprendimientos editoriales. A finales de 1966, *Gente* realizaba una entrevista grupal en donde consultaban a diversas personalidades de la cultura, el espectáculo y la política acerca de que le dirían al presidente. Entre ellos se encontraban el economista Roberto Alemann, Tita Merello, Carlos Mugica, José Gelbard y Landrú. Este último le daba tres consejos:

1) Que se humanice.
2) Que llame a elecciones.
3) Que cuando llame a elecciones permita la reaparición de "Tía Vicenta". ("¿Que le diría usted a Onganía?", *Gente* #74, 1966, 42).

Ninguno de los otros consultados reclamaba algo semejante. Todavía se tenía la percepción de que el ejército, como único organismo disciplinado del país, sería capaz de resolver los problemas del mismo de una forma mucho mejor que los políticos.

Dos años más tarde, en 1968, y en la misma revista, el humorista publicaba una carta abierta al Poder Ejecutivo Nacional en la cual les comunicaba que "*cuando se produzca mi muerte física, he resuelto donar mi cerebro para que sea transplantado a cualquier miembro del Poder Ejecutivo Nacional*". Esto daría por resultado que aquella persona que lo reciba "*tome la personalidad del donante*", causando que "*en las aburridísimas reuniones de gabinete*" se toquen "*temas fascinantes sobre paredones, Villa Cariño, mulatas, muña muña, jarabe de rábano*" (*Gente* #140, 1968, 50).

Este antagonismo caracterizará la relación de sus proyectos editoriales con el gobierno de Onganía. A dos semanas de clausurada *Tía Vicenta*, Landrú lanzaba a la calle su nueva revista, aún alojada en el interior de *El Mundo*. El primer número de *María Belén* ganaba la calle el 31 de julio de 1966. Si bien el formato era idéntico a la última etapa de *Tía Vicenta*, el contenido sería bastante diferente. Desde el título, la identidad de la revista de Landrú refería a su frívolo personaje juvenil, marcando el viraje del humor político al humor social y el comentario sobre las costumbres de esa nueva y extraña clase llamada juventud. La tapa del primer número muestra a dos cebras en el medio de una sabana cubierta de florcitas. Una de ellas, con el tradicional pelaje a rayas, le pregunta a otra, que lleva un estampado negro y blanco con líneas en V, *"¡Que amor! ¿Dónde te compraste ese modelo Courrèges?"*. El chiste empleaba los animales que Landrú había hecho propios desde finales de los cincuenta, pero en vez de yuxtaponerlos con la política, los trasladaba al mundo de la moda, en una referencia a André Courréges, diseñador de prendas influidas por la era espacial, caracterizadas por estampados geométricos de triángulos, rombos y trapezoides, vestidos acompañados de botas y antiparras, empleo de plástico, metal y colores brillantes. Su estética seguía en contacto con la modernidad de finales de los sesenta. **(FIG 78)**

María Belén construyó su nueva identidad sobre una tríada de elementos. Por un lado, como hemos mencionado, el humor social, en secciones como *María Belén y Alejandra* y *La Página de Barrio Norte*. Pero, corre debajo de esta celebración de la frivolidad y el estilo un segundo hilo que apunta a un empeoramiento de las condiciones de vida en el país. En tercer lugar, esta estética sería llevada adelante mayormente por nuevos dibujantes, que respondían al agudo ojo de Landrú como editor, el mismo que había hecho los primeros años de *Tía Vicenta* tan revolucionarios. Esta combinación de elementos dio a *María Belén* una identidad extraña, un paquete que parece inofensivo pero que esconde renovación y ansias de combate en su interior y transmitía una imagen ambivalente de la sociedad y el régimen político bajo el cual se publicaba.

A pesar de esto, desde sus primeros números la revista se cuidará mucho de realizar menciones o dibujos que pudiesen ser interpretados en términos de la situación política inmediata y ser causantes de la suspensión. Se movieron con algodones alrededor de la amenaza de censura. Incluía una leyenda en cada una de sus tapas en la cual mencionaba: "*Los personajes que aparecen en esta revista son imaginarios (…) Cualquier semejanza con personas vivas, muertas o por nacer es puramente casual. ¿Estamos?*" (*María Belén* #1, 1966, 1). En el segundo número, asimismo, publicaban en su portada un chiste en el cual María Belén se encontraba en un elegante living room de cuyas paredes colgaban cuadros de

distintos distinguidos personajes, similares a aristócratas, retratados por la pluma de Landrú. María Belén le comenta a un muchacho "*esta es la foto de mi pobre tía*". A lo que este responde "*¿Ha muerto?"* y María Belén replica "*No. Es pobre, simplemente*." (*María Belén* #2, 1966, 1). La imagen, por supuesto, corresponde a Tía Vicenta, completa con sus anteojos y vestidos floreados.[107]

Esta relación compleja con el poder político, frente al cual van a desplegar un juego del gato y el ratón, continuamente probando que es lo que se puede decir o no y exponiendo de forma constante la censura imperante, servirá para brindarle a esta revista algo que *Tía Vicenta* había perdido en sus últimos años: una identidad fuerte. En el número 4 ya mencionan la existencia de un censor, "Don Lucas Tollarradarona" quién gracias a sus buenos hábitos había logrado "*que las autoridades capitalinas prohibieran en toda la ciudad la plantación de los inmorales árboles llamados "palos borrachos", de pésimo ejemplo para la juventud*" y también "*modificar el equívoco nombre de la localidad de La Minifalda por La Falda, que si bien no es todo lo adusto de lo que debería ser, por lo menos no deforma las mentes de nuestros adolescentes y de nuestras adolescentas*" (*María Belén* #4, 1966, 3). Al lado publicaban una editorial que había pasado por las manos del censor, en la cual toda declaración de carácter fuerte había sido tachada con una línea negra. Entonces, se leían cosas como "*lo que nosotros consideramos actos negativos: la XXXXXX, el cierre de XXXXXX, la XXXXX*" (*María Belén* #4, 1966, 3). El mismo perdía todo sentido frente a los tachones.

Un par de números más tarde presentaban un nuevo editorial, también censurado por Don Tollarradona, pero que había logrado filtrarse mediante la publicación del mismo en japonés (*María Belén* #6, 1966, 3). Finalmente, en su número 9 entregaban el borrador de una nueva ley de prensa en donde se mencionaba que "*Los editoriales serán concisos y optimistas (…) En cada editorial deberán emplearse no menos de dos veces las siguientes palabras: excelente, recuperación, orden, óptimo, maravilloso y "¡Viva María!*"" asimismo "*los cadetes de las empresas periodísticas deberán presentarse al trabajo con el pelo bien*

[107] Las referencias a la Tía aparecerán de forma continua en la nueva publicación. En la tapa del número 14 deambulaba de golpe en la revista, con su cuerpo regordete, collar de perlas y ruleros contrastando con la esbelta figura de María Belén, ataviada con un vestido cortísimo y largas medias negras, y con largo cabello peinado. Inmediatamente se da cuenta de la incongruencia de su aparición en esta nueva revista con una personalidad tan diferente y pide disculpas (*María Belén* #14, 1966, 1). En el número 28, coincidente con el carnaval, un agente de la policía quiere llevar presa a María Belén por disfrazarse de Tía Vicenta (*María Belén* #28, 1967, 1). Finalmente, en el número 49, publicado un año después del cierre, se ve a María Belén y Alejandra vestidas de luto (pero a la última moda, con medias y vestidos ajustados) llorando frente a la tumba de Tía Vicenta, en una imagen titulada simplemente "Aniversario" que transmite el dolor todavía presente de Landrú ante este acto de censura (*María Belén* #49, 1967, 1).

cortadito" y deberán abstenerse de "*tararear canciones de Los Beatles, Los Beach Boys, Los Rolling Stones y los Dave Clark Five*" (*María Belén* #9, 1966, 3).[108]

Toda esta puesta en escena del aparato de censura y represión cultural ponía en evidencia sus características más conservadoras y anticuadas, su pacatería de trasfondo cristiano, su intento de controlar de forma completa las costumbres de vestimenta, los consumos culturales y las novedades estilísticas e intelectuales que la población estaba adoptando de forma acelerada. A la vez, la operación de colocar a María Belén en primer plano era una forma de contrarrestar estas características arcaicas, frente a las cuales Landrú no podía estar de acuerdo, con su personaje más moderno, más desesperado por seguir los caminos de la moda y estar siempre en la última.

Y de hecho, como hemos mencionado, el plato fuerte de la revista, de parte de Landrú, vendrá dado por *La Página de Barrio Norte* y sus personajes aledaños. Esta ocupaba las páginas centrales y, como en *Clase A*, a la cual prefigura, estaba compuesta por una variedad de secciones misceláneas. Por un lado, la columna dedicada a María Belén y Alejandra, que en ocasiones era reemplazada por aquella dedicada a su prima cursi Mirna Delma. A esto se agregaba "La Discoteca de María Belén", que semana a semana recomendaba los últimos temas de moda. Luego una competencia llamada "Campeonato Mundial de los Quemados", otro largo y monótono listado de nombres enviados por amigos y parientes con tal de "mandar al frente" a quienes incurrían en comportamientos incorrectos. Finalmente, una porción llamada "Informaciones útiles", redactada por Landrú, comunicaba las novedades de la noche, las importaciones de vestimenta y bebidas, las boutiques de moda donde se conseguían las prendas más chic. Además, María Belén y Alejandra recomendaban incesantemente "Modart en la noche", un programa creado por el dueño de las sastrerías Modart, Ricardo Kleinman "*como parte de una estrategia de marketing para atraer a una clientela juvenil y sofisticada*" (Manzano, 2010, 56). Se caracterizaba por pasar lo último en términos de discos de pop y rock importados y cantados en inglés.

La publicación incluso propuso un concurso tendiente a encontrar a Miss María Belén 1967. Las jovencitas que se consideraban parecidas a la creación de Landrú debían sacarse una fotografía y enviarla a la revista. El premio era "*dos pasajes en avión, ida y vuelva, a Río de Janeiro*" y "*pilas de premios más*" (*María Belén* #38, 1967, 6). En los números siguientes se dedicaron a publicar las fotos enviadas por las participantes comentando algún detalle de su

[108] El tema de la juvenilización de la cultura sesentista ha sido trabajado en el libro *Los Sesenta de Otra Manera* (Cosse, Fellitti y Manzano, 2010) algunos de cuyos análisis serán incorporados en el capítulo 6.3., dedicado a la representación de la juventud en el humor gráfico.

personalidad o físico. Finalmente en el número 54 se presentaba a "*Giselle Funes, una preciosa rubiecita de 22 años*" como Miss María Belén 1967. Esta se hacía acreedora de los pasajes más "*un combinado Ranser*", "*4 long plays stereofónicos donados por Casa Daud*", "*Una capa estola de piel visonada, donada por Peletería Asriel*", y una multitud de premios más (*María Belén* #54, 1967, 5). Iniciativas como estas demostraban el interés de Landrú por la juventud, a pesar de los tonos sexistas de lo que era, ya a esa altura, una legendaria obsesión con la belleza femenina.

Toda la operación de Landrú al frente del suplemento parecía un rechazo desde otro registro a los parámetros culturales impuestos por la Revolución Argentina. Ya que no podían ejercer el humor político de forma directa, Landrú y sus colaboradores estaban dispuestos a impugnarla desde un punto de vista social enlazado a los consumos culturales de nueva factura. No por abandonar la caricatura su humor dejaba de ser corrosivo. A pesar de las concesiones al gobierno, la política y la crítica social surgió en sus páginas. Una de las maneras de comunicarla es la burla a su política de censura, uno de sus temas constantes. Una segunda estrategia, que se pone en marcha a partir de 1967, es la representación de la crisis de los consumidores a la que llevó la política de congelamiento de salarios implementada por Krieger Vasena. La tercera línea tendrá que ver con una novedad en la representación: la aparición de la figura del guerrillero, todavía tratada con sorna y como una extensión de la vocación paranoica del Onganiato.

En contadas ocasiones el humorista yuxtaponía la frivolidad de su personaje con los sucesos políticos. En una de sus tapas María Belén, acostada en una *chaisse longue* y fumando un cigarrito, con una mezcladora de tragos en el suelo, le menciona a Alejandra "*Estoy chocha con el gobierno, gordi. Anoche lo vi al subsecretario XXXXXX bailando flamenco en Mau*", el nombre se encuentra obscurecido en otra referencia a la censura (*María Belén* #6, 1966, 1). En otra, un policía, inspector de moralidad, se escandaliza con una escultura abstracta. La misma es una suerte de mancha de aceite sólida, que recuerda a los dibujos de Miró, pero lleva por título "*Desnudo*" lo cual es suficiente para presionar al escultor a cubrirla de inmediato (*María Belén* #9, 1966, 1). Finalmente, Alejandra llama por teléfono y pide hablar con Krieger Vasena, a lo que María Belén, vestida con un vestido ultra corto de patrón claramente inspirado en Courrèges, le menciona "*¡Te requemaste gordi! Se dice Krieger Vacomida*", una referencia a la forma correcta, según la gente bien, de referirse a la última comida del día (*María Belén* #24, 1966, 1). **(FIG 79)**

Esta es la aplicación de la lógica del absurdo como había sido originalmente diseñada: como una manera de burlarse del poder sin darle motivos para la censura. La frivolidad de

María Belén y Alejandra era el opuesto simétrico del puritanismo prevaleciente en las altas esferas de la Revolución Argentina, que para Landrú era igualmente frívolo en sus intentos de control social.

A la vez, la revista crece gráficamente. Esto tiene que ver con la inyección de nuevo talento. Aquí publican Viuti, Sanzol, Hysterio (Bróccoli), Luis Durante, Hermann, Caloi, Brummel, Ceo, Aldo Rivero y Ácido Nítrico, una generación completamente diferente de aquella que había sostenido a *Tía Vicenta* en sus últimos años. Esta percepción de una renovación generacional en el colectivo de los dibujantes había asomado en las páginas de *Confirmado* pocos meses antes del golpe, en una nota titulada, justamente, "La nueva generación de dibujantes". Allí reporteaban a Eduardo Seghezzo (seudónimo: Pilín), a Roberto López (Viuti), a Eduardo Py (que firmaba Py y también participó de *María Belén*) y a Jorge Enrique Werffeli (quién firmaba JEW y luego adoptaría el seudónimo Werffeli). En la nota todos los artistas demostraban un gran abatimiento al respecto de la situación argentina en general y de la política en particular. Py afirmaba que "*el odio y el rencor son los sentimientos más profundos del hombre de Buenos Aires*" ("La nueva generación de dibujantes", *Confirmado* #47, 1966, 43), mientras que Viuti expresaba que "*Hay mucho material para ironizar. Pero cuando se piensa que ese es el país en que uno vive, la conclusión no es nada halagüeña*" ("La nueva generación de dibujantes", *Confirmado* #47, 1966, 44). A la vez, la revista destacaba la falta de sistematicidad al respecto del aprendizaje del dibujo en esta nueva generación:

> Werffeli abandonó sus estudios con el pintor Demetrio Urrucha y estudia solo dibujo y pintura confiando en sus propias experiencias más que en cualquier otra cosa; Py se detuvo en su carrera de arquitectura al llegar a cuarto año; López estudió dibujo con el humorista Garaycochea, pero ahora pasa ocho horas de cada día atendiendo cuentas en un banco de Buenos Aires; y Seghezzo (…) fue expulsado de la Escuela de Bellas Artes. ("La nueva generación de dibujantes", *Confirmado* #47, 1966, 44).

Asimismo, ninguno de ellos "*tienen una ubicación política precisa*" y solo se dedican al humor como una actividad secundaria "*mientras maduran ideas plásticas que ellos consideran más profundas*" ("La nueva generación de dibujantes", *Confirmado* #47, 1966, 45). El autodidactismo, la cercanía con las artes plásticas antes que con el mundo humorístico o publicitario, una concepción política amarga que mantiene la prescindencia de sus colegas mayores, serán las características de la nueva cohorte de humoristas que inician su carrera en estos años.

Las páginas de Py en *María Belén*, por ejemplo, son una acumulación de rayones que no pretenden buscar ningún tipo de legibilidad clara y parecen los garabatos acumulados en un cuaderno de pruebas. Si durante la "época de la nueva línea" de finales de los cincuentas y principios de los sesentas lo que se ponía en juego era la falta de respeto a la perspectiva y otros elementos clásicos de la composición, en este momento se atenta contra la misma legibilidad del dibujo.

Hysterio (Bróccoli) también mezcla dibujo con fotografía y texto, en viñetas que presentan diversas máquinas de utilidad dudosa, aglomerados de tuercas, ruedas, caños y utensilios en cacofónica acumulación. Jorge Sanzol, por su parte, iniciaba su carrera dibujando hombres con forma de gárgola, mitad animal y mitad humano, a los cuales les crecían bocas, dientes y piernas, que los confundían con pájaros o monstruos. Koper realiza curiosos chistes en donde emplea la tipografía como elemento constitutivo de los personajes que habitan sus viñetas y, por ejemplo, un pez puede tener forma de esvástica. Todos ellos juegan mucho más con los bloques de negro, con el sombreado cruzado y con las líneas curvas ornamentales que definen telas y plumajes, incluso incorporan ciertos motivos que parecen provenir del diseño de interiores e industrial. Estas técnicas hablan de un nuevo momento para el dibujo humorístico argentino que señala la decadencia de las formas establecidas de transmisión del conocimiento, con la consecuencia de la disolución de un "estilo nacional" de personajes basados en el mono, globular, esquemático, repetitivo y fácilmente ubicable en situaciones diversas. También indican la mayor influencia de la plástica, que comienza a ser, para los dibujantes de humor, una carrera posible e incluso apetecible.

María Belén se destacaba, además, por su tímido retorno a los personajes. La publicación incluía una serie de tiras que destacan los intentos de actualización del personaje fijo por los nuevos artistas. Viuti desarrolló una tira llamada "Los Superados", a la cual nos referiremos más extensamente en el capítulo 4.3. Caloi hizo lo propio con "Ejecutivo, Artista, Flor". Divididos por una cerrca, tanto el ejecutivo como el artista yacen en el piso observando idénticas flores. El problema del ejecutivo es que no logra que la misma le preste atención y se levante por él, mientras el artista, repleto de buena voluntad y amor por la vida sencilla, logra disfrutar de su visión sin ningún problema. La tira era una sátira del materialismo y el utilitarismo en una línea poética que Caloi empleará a menudo. Una de sus últimas tiras mostraba al ejecutivo intentando suicidarse con una pistola porque "*todos los caminos hacia la belleza se cierran*" y "*solo queda una salida*". Finalmente el revolver se dispara y produce una flor frente a la cual el ejecutivo llora desconsolado (*María Belén* #59, 1967, 4). **(FIG 80)**

Por su parte, Ácido Nítrico (Norberto Firpo) creó a "Olegario, el hombre que quería ser actor de historieta", una tira que se sumerge de forma directa en los juegos con el código del comic, empleando tanto su lenguaje como a sus personajes famosos. Olegario se presenta frente a un editor de historietas y le comenta que tiene "*las habilidades de Mandrake*" y "*vuela como Superman*". Ante la insistencia del editor sobre sus supuestas habilidades, Olegario pierde la paciencia y exclamando "*soy una luz con el revólver*" le dispara y lo mata (*María Belén* #2, 1966, 6-7). En otra tira, Olegario se enfrenta al censor. Mientras el protagonista se encuentra pintando el título de su historieta, se presenta un personaje de ceño fruncido y gran bigote quién le dice que "*La ingenuidad no existe, es la máscara de la perversión. Acabo de declarar prohibida para menores a Periquita. En la tira de ayer se le veía una prenda íntima*". Luego de mucho negociar, Olegario finalmente lo convence al presentarle a Marjorie, su coequiper, un personaje dibujado como la protagonista de una historieta del corazón de los años cincuentas, con un amplio busto que recuerda a la Coca Sarli. El censor dice "*¿Usted no cree que yo daría perfectamente en el papel de jefe de esos malvados que se aprovechan de esta pobre criatura?*" y le permite iniciar la tira. Una vez más la revista buscaba desenmascarar no solo lo retrógrado de los tiempos que corrían, sino también la hipocresía de los hombres encargados de su moral (*María Belén* #60, 1967, 2). **(FIG 81)**

Olegario se destaca por la calidad primitiva del dibujo de Firpo. En general sus personajes son monos muy primitivos, "figuras de palo", que apenas responden a las reglas básicas de la anatomía. La incapacidad de Olegario para ser un personaje de historieta pareciera responder al amateurismo del trazo, a la incapacidad plástica de Firpo, quién se burla también de él mismo.

Esta galería de personajes (a quienes además hay que agregar a las propias María Belén y Alejandra[109]) se completa con "Don Orlando, el jubilado", de Bróccoli. Y, finalmente, por una tira de Brummel, sin nombre, que parece una copia exacta de *La Mujer Sentada*, desde su trazo, muy similar al de Copi, hasta su personaje principal, una mujer que realiza declaraciones absurdas que apuntan a lo polimorfo todo el tiempo, pasando por su empleo de

[109] Estos personajes tuvieron un éxito notorio. En mayo de 1966 las actrices Adriana Aizenberg y Norma Aleandro las caracterizaban en el escenario de un nuevo restaurant-bar-night club llamado *Gotan*, donde además actuaban Mercedes Sosa y la banda de jazz La Porteña (*Panorama* #36, 1966, 29). Las mismas llegaban "*vestidas espectacularmente por la modelo y diseñadora Nacha Guevara*". A la vez, Landrú confesaba que él ya no escribía las aventuras de las post-adolescentes: "*Yo las inventé (…) pero ahora las escribe el periodista Jorge Koremblit*" (*Confirmado* #38, 1966, 1). En 1967 este éxito se tradujo en un programa en Radio Belgrano. En una publicidad dibujada por Landrú, María Belén exclamaba que "*me llevó el bestia peluda de Landrú y me hace decir cosas que son un asquete! También está Norma Aleandro, ¡y qué sé yo! (…) Las noches en Belgrano son… ZAM! ZAM!*" (*Gente* #77, 1967, 15).

ciertos elementos gráficos como patos y niños de pollera. Una tira muestra a dos personajes con la cabeza saliendo del suelo, como perros de la pradera. Sobre el cráneo de uno de ellos se posa un pájaro que habla. El mismo grita *"¡Perón!"*, ante lo cual ambos protagonistas se sonrojan. Luego continúa repitiendo frases sin sentido como *"¡Angustia de un querer!"*. Finalmente, la mujer protagonista menciona *"¿Sabes? Por un momento pensé que nos traería complicaciones"* (*María Belén* #64, 1967, 4).

Hemos observado como la censura aparece en *María Belén* incluso a través de sus personajes, ahora pasamos a la representación de la crisis. Si bien las imágenes de la pobreza y la elevación del precio de la vida habían estado presentes en *Tía Vicenta*, ahora, desaparecida la caricatura, se cargan de una potencialidad contestataria mucho mayor. La primera imagen de la cadena corresponde al dibujante Raf. Se inserta dentro de una serie de chistes sobre el aumento del pan. Un linyera se encuentra parado en una esquina, su traje es un conjunto de remiendos, las moscas le vuelan alrededor, a su lado pasa un oficinista vestido de traje y sombrero. El linyera pide "*Diez dólares para un pedazo de pan… por el amor de Dios*" (*María Belén* #26, 1967, 5).

El siguiente ejemplo proviene de otra sección fija, sin personajes, dibujada por Robinot. Este cuenta con un estilo muy similar al de Carlos Basurto, con personajes de cabezas y narices grandes y bocas amplias. Sus "monos" se caracterizan por sus expresiones enojadas. La tira se llama "Detrás del biombo" y el efecto cómico proviene de presentarnos a un grupo de personajes en el espacio público contrapuesto al espacio privado, el interior de una casa o una fábrica, que representa el "detrás del biombo" que menciona el título. Los personajes en el sector público no tienen conciencia de que sus asunciones sobre la vida están totalmente en oposición a las circunstancias que se desarrollan en lo privado. El ejemplo muestra a una pareja de clase media que camina por la calle y observa a un pobre, un linyera, tirado en la misma, con un enjambre de moscas alrededor y una botella de vino a sus pies. La pareja exclama, muy enojada: "*No pueden tener dinero. En cuanto lo tienen se lo gastan en vino*" (*María Belén* #31, 1967, 4). Al lado del indigente se alza una mansión llena de hombres con sombrero de copa, mayordomos y mujeres, borrachos y borrachas, tirados al lado de sus grandes escaleras caracol. Dos números más tarde un grupo de obreros de overol, llenos de hollín, se enfrentan a una secretaria que les menciona que "*El directorio está considerando vuestro aumento de sueldo*". Mientras tanto, detrás de la puerta que conduce a su oficina, un grupo de ejecutivos vestidos de traje juegan a las cartas y comparten una botella de whisky (*María Belén* #33, 1967, 7). **(FIG 82)**

El siguiente chiste procede de una viñeta de Vilar dedicada al inicio de las clases. En ella, un padre de bigotes, muy enojado, le reclama a un profesor *"¡Su actitud me resulta muy sospechosa! ¡Me enteré que le habla a sus alumnos de problemas de clase!"*. El contexto es lo que aporta el humor o el desánimo. El aula donde se encuentra dando clase tiene las paredes descascaradas, los bancos de los alumnos y su propio escritorio son tablas de madera mal clavadas, el techo se llueve, el profesor está obligado a cargar un paraguas y un grupo de ratones corre por los pisos (*María Belén* #33, 1967, 4).

Otro dibujante que empleaba este tipo de críticas será Ceo[110], quién las realizaba de manera sostenida. Primero, presenta una página llamada "La Gente Pobre". Allí muestra a un hombre con la boca torcida en un rictus de disconformidad y cientos de rayas en la cara que denotan preocupación. Sus manos se encuentran cruzadas delante de su cabeza de forma pensativa y su espalda se curva en una joroba. Encima de su cabeza, donde debería ir su cerebro, hay un exprimidor, al que una mano sin cuerpo alcanza un limón. El personaje piensa complicadísimas operaciones financieras: *"La deuda que tengo con Pedro la voy a postergar, así puedo pagar la cuota de la dentadura… En ese caso me quedaría un restito para ir tirando hasta la semana que viene… Pero… También está el ultimátum del sifonero…"* (*María Belén* #37, 1967, 10).

Un par de números más adelante presenta un chiste en donde la clásica tabla de dos entradas en donde se registra el crecimiento o caída de la economía de una empresa muestra una flecha que desciende hacia el suelo y es llevada como una cruz por un solitario obrero con overol, con la cabeza caída de resignación (*María Belén* #42, 1967, 2). Su siguiente página no se encuentra unida ni por un personaje ni por una temática mayor que la traslación de íconos. La tira se inicia con un huevo que lleva la etiqueta de importado. Este se rompe y da lugar a un pajarito que se transforma en una flecha. La flecha luego aparece en la tapa de un diario señalando el aumento del costo de vida. Este diario es leído por un personaje que tiembla y se transforma en un ojo (pegado en forma de collage sobre la tira, proveniente de algún libro). El ojo llora y llena una botella de leche. El lechero la recoge y la lleva a la puerta del "*Dr. Invierno, Economista*" (*María Belén* #54, 1967, 2). **(FIG 83)**

Finalmente, en el penúltimo número de la publicación Ceo realiza una página en donde se ven a dos personajes parados en la misma posición durante 7 cuadros, mientras una letanía de

[110] Eduardo Omar Campilongo, participante central durante los años ochentas en la revista *Humor*, donde desarrollará *La Clínica del Dr. Cureta*, con guiones de Meiji, personaje que incluso llegará al cine. Su estilo de dibujo se caracterizaba por los personajes petisos y un tanto siniestros, por un trazo que, sin dejar de ser claro, incorpora líneas más gruesas y un estilo más bocetado y que incluye, a menudo, fotografías, produciendo collages en donde tipografía y dibujos se sobreimprimen de forma cruda.

lamentos se sucede en los globitos que flotan sobre ellos. Allí se lee la historia de un pobre hombre que menciona:

> ¿Recuerdas cuando nos vimos por primera vez? (…) El dólar costaba dos pesos… Nos pusimos de novios… Luego vino la devaluación… (…) Las bodas de oro, ¿recuerdas Jennifer? Habíamos ahorrado lo suficiente como para tirar la casa por la ventana… Pero vino otra devaluación y… nuestros ahorros solo alcanzaron para pagar los impuestos de emergencia.

Finalmente la pareja que estamos observando se desplaza develando a un ancianito que ha estado narrando sus penas al lado de la tumba de su esposa (*María Belén* #71, 1967, 12). La tira traslada los grandes sucesos del país al nivel que usualmente no es contemplado y que es bien conocido por su población: el personal.

La siguiente imagen en esta cadena procede de Luis Durante, de su página llamada "Humor Delirante". Durante representa uno de los extremos de la renovación, aquel que lleva la línea hacía su conclusión más ilegible. Presenta dos personajes, un hombre y una mujer, que mutan continuamente. Mujeres a las que les crecen patas como ciempiés, un hombre que tiene cuerpo de mano y luego de perro. Intercala viejas fotografías pegadas, antiguas imágenes de historieta. Los personajes de Durante no tienen un estado fijo y la línea infantil con la que dibuja es empleada para desestabilizar de forma continua el mundo de las formas. El diálogo que se sostiene entre los personajes circula alrededor del amor que el hombre le tiene a la mujer, a lo cual esta le responde de forma continua que no lo ama porque no paga los impuestos (*María Belén* #29, 1967, 4). Este humorista llevaba un elemento minúsculo de la realidad (el crecimiento de los impuestos durante el gobierno de Onganía) y lo retorcía e incorporaba en su mundo entre infantil y abstracto, en donde las formas, los cuerpos y la representación tradicional ingresa en un territorio donde todo es fluctuante. **(FIG 84)**

Landrú, mientras tanto, continúa ejerciendo un tipo de humor en el cual lo escrito, lo dibujado y el empleo del archivo fotográfico se complementan pero no se cruzan. Retornando a la reconstrucción de las formas de la pobreza y la crisis en *María Belén*, Landrú realiza dos tapas sobre el tema. En una de ellas se ve a un linyera, representado como siempre los dibujaba Landrú, un hombre barbudo y vestido con harapos y remiendos, sin zapatos ni zapatillas. El hombre habla con su hijo, su viva imagen en minúsculo, sin barba y con el pelo ensortijado, vestido una remera larga que parece una pollera. Se encuentran en una planicie en donde abundan las latas vacías, los papelitos, las cáscaras de banana y hay un par de caños de construcción, lugar donde muchos linyeras de Buenos Aires pasaban la noche. El niño pregunta *"¿Cuál es el último ministerio que se creó, papá?"* y el hombre le contesta "*El de*

Bienestar Social" a lo que el niño responde "*¡Ah!*" (*María Belén* #39, 1967, 1). Asimismo, Landrú realizó en un par de ocasiones "páginas de los pobres" donde brindaba consejos para paliar la mala época. Así, escribía

> Los técnicos trabajan incansablemente para descubrir nuevos productos ricos en proteínas y exentos de toxicidad, que sirvan de alimento al argentino.
> Ayer, los recortes de cartón (…) son base de la alimentación tan usados para meriendas, banquetes, bodas, cócteles y bautismos; hoy, el aserrín de madera de cedro esterilizado (*María Belén* #35, 1967, 6).

Este echar luz sobre la austeridad y las dificultades de la gente común en tiempos de altisonantes declaraciones sobre el rumbo del país, de dominación de agentes técnicos, de economistas preocupados por el valor de la moneda y de organismos internacionales, representa un intento de contrarrestar la sustracción del ciudadano de la economía por los humoristas. Convive, además, de manera esquizofrénica con el otro fuerte del humor de la revista, aquel que se burla de las clases sociales. Incluso en este período, uno de los hallazgos lingüísticos y clasificatorios más grandes consistió en la división de la sociedad toda en "*G.C.U.*" y "*G.C.E.*", siglas que significaban "*Gente Como Uno*" y "*Gente Como Ellos*" y eran empleadas por María Belén de forma incesante para dividir a aquellos que portaban los comportamientos correctos de aquellos que no. Era una forma primitiva de la clasificación impuesta en "Clase A", pero en un binomio más crudo. En uno de los números publicaban una lista de "consejos" para la "Gente Como Uno" que incluía frases como "*Los pobres nunca tienen razón*", "*Los pobres gastan todo lo que ganan en vino común de mesa*", "*Los ricos constituyen la reserva moral del país*", "*Es difícil equivocarse: los pobres tienen un insoportable olor a pobre. Es que no se bañan*" y "*Cuando veas a un pobre, crúzate de vereda. Los pobres son quemativos*" (*María Belén* #18, 1966, 3). Si bien esta columna también parecía ironizar sobre los ricos, la realidad es que la revista, desde su primer número, contaba con una bajada al lado del título que la proclamaba "*Publicación adherida a la G.C.U.*"

Finalmente, llegamos a la aparición del guerrillero. La imagen del guerrillero, que ya había aparecido brevemente en *Tía Vicenta* a raíz del triunfo de la Revolución Cubana y la formación de la guerrilla Uturunco en Salta a principios de los sesentas, mantiene los rasgos del castrista. La primera aparición de la figura en *María Belén* viene dada por un texto en el cual se describe como Esther Linares, secretaria de la redacción, había encontrado un barbudo debajo de su escritorio. La situación era resuelta con la aparición del Comando Antiguerrillero

formado por "*fuerzas de los talleres, de las otras redacciones y del personal de maestranza*" quienes crean el "*Operativo Tenaza, con el fin de cercar al guerrillero*". Con grandes precauciones

> … luego registraron minuciosamente todo el recinto, cosa que no fue muy fácil teniendo en cuenta lo escabroso del terreno, pues tuvieron que desplazarse entre pilas de dibujos rechazados por la autocensura, originales no aceptados para su publicación, montones de fotografías raras.

Finalmente el guerrillero es encontrado y se revela como el "*Profesor Tinez, antiguo y eficaz colaborador de la revista*" quién se había dejado la barba "*porque hace tiempo que no cobra el suelo y no tenía plata para afeitarse*" (*María Belén* #38, 1967, 3).

En ese mismo número se publicaba una página de Vilar titulada "Ojo con la guerrilla" la cual traducía el sentido común sobre los guerrilleros en forma de metáforas visuales básicas. Así, por ejemplo, ante la sugerencia de que "*cuentan con la ayuda de Moscú*" el dibujo mostraba a un barbudo vestido con ropa de monte, un mosquete y una espada, en el medio de la selva, contando y trabándose luego del cinco. Entonces un moscovita, reconocible de forma inmediata por su abrigo ruso y su gorro, le sopla el seis (*María Belén* #38, 1967, 12).

Estas imágenes transmiten una idea foránea del guerrillero: el barbudo que vive en el medio de la jungla y está vinculado con el comunismo internacional. Esta imagen parece fijada desde principios de los sesenta y además, denota cierta burla hacia el poder político por considerar que la guerrilla podía llegar a ser un problema argentino. Pareciera que el gobierno importaba un problema inventado para desviar la atención de cuestiones más urgentes como la economía.

Este tipo de representación se mantendrá hasta el final de la revista. En el número 40 Faruk dibuja uno de sus típicos chistes de perspectiva en el cual un hombre menciona que *"¡Últimamente los diarios encuentran guerrilleros hasta en la sopa!"* mientras se acerca con su compañero hacia el comedor de su casa. Allí, parados sobre el plato de sopa, hay dos barbudos con sus carabinas esperándolos (*María Belén* #40, 1967, 2). En el número 42, Ceo realiza una tira donde utiliza un grupo de personajes a los que retornaba de forma recurrente, un conjunto de enanos barbudos que hablan en un idioma incomprensible, mezcla entre pigmeos y pitufos. Un hombre se encuentra leyendo el diario en la cama, un diario que tiene por titular, simplemente, "*Guerrilleros*". De pronto, aparecen de bajo del mueble los enanos, quienes pronuncian algunas frases extrañas y luego le disparan y lo dejan tendido, lleno de agujeros, sobre la cama, con la lengua colgándole. Su mujer, mientras tanto, se queja

"*Mañana voy a despedir a la mucama… Le tengo dicho a esa tilinga que limpie debajo de la cama y es como si le entrara por un oído y le saliera por el otro*". Mientras, los enanos vuelven corriendo a meterse bajo el colchón (*María Belén* #42, 1967, 2). **(FIG 85)**

Finalmente, en el número 65, se mencionaba en las páginas centrales, en grandes letras "*FUE MUERTO LANDRÚ EN LA SELVA CHAQUEÑA*". La nota explicaba como Landrú se encontraba "*bebiendo un brebaje de muña-muña, doradilla y cola de quirquincho*" cuando fue sorprendido por "*zorros grises*" quienes le dispararon "*con una cerbatana varios garbanzos condimentados con ají no-moto*" provocando su muerte. Luego la nota buscaba el ridículo al confundir la identidad del cadáver. Amigos de Landrú mencionaban que no correspondía a Landrú sino a Manucho, ya que le faltaban "*el babero, el braguero y el cinturón eléctrico Scheids Vigor N° 10*". Landrú convocaba a una conferencia de prensa y mencionaba que "*Poco importa que el muerto sea o no sea yo (…) Lo único que interesa es que mi obra perdure*". Luego Faruk exclamaba "*El único muerto en las selvas chaqueñas soy yo. Están a disposición de los periodistas y la policía, mis huellas digitales*" (*María Belén* #65, 1967, 6-7). El borroneamiento de la identidad de un guerrillero muerto aún no tenía implicancias reales en la política argentina, pero este texto, aún desde una perspectiva jocosa, nos lleva a leerlo de forma ominosa a la luz de los posteriores desarrollos de la política argentina.

María Belén cerró al mismo tiempo que la empresa de la cual era parte, Haynes, en diciembre de 1967. Esta editorial se había sumido en una espiral descendente desde la caída del peronismo, manteniendo gran parte de su personal a la vez que editaba cada vez menos publicaciones, hasta el punto en que la única viable era el diario *El Mundo*, que aún vendía una buena cantidad de ejemplares que sin embargo no eran suficientes para rescatarla del colapso financiero. En el momento de su cierre "*la empresa posee bienes estimados en 2000 millones de pesos y deudas por ese mismo monto, de las cuales unos 150 millones corresponden a sueldos atrasados*" ("Decadencia y caída de un viejo elefante", *Primera Plana* #263, 1968, 44). El diario interrumpió la publicación durante la misma semana de navidad de 1967. Luego se sucedieron algunos meses de negociaciones con el gobierno y un abogado llamado Noceda, vinculado a la Fiat, que había logrado recolectar "*200 millones de pesos e interesó a Borda* [ministro del interior] *y Díaz Colodrero* [secretario de Gobierno] *para que el gobierno apoyara la reapertura*" un plan en el cual "*el gobierno concedía 15 años de plazo para pagar la deuda de más de mil millones y acordaba un crédito de 150 millones*" pero esto no llegó a concretarse porque Federico Frischknecht, Secretario de

Difusión y Turismo de la Revolución Argentina se oponía al arreglo. En sus palabras "*la TV le proporciona más audiencia (…) había que trabajar con sistemas de comunicación masivos, modernos. ¡No con los diarios que son algo viejísimo!*" ("El diario El Mundo y su verdad", *Extra* #38, 1968, 11). De ese modo, una de las empresas periodísticas más antiguas de la Argentina llegaba a su fin, y con ella la etapa más exitosa de Landrú como editor.[111]

Si *María Belén* fue una publicación que intentó nuevas estrategias para contrarrestar el espacio público restringido, *La Hipotenusa* intentará seguir los pasos de *4 Patas*. Se presentaba con la bajada "*Humor para gente en serio*" y era editada por Helvio Botana, tío de Copi y dirigida por el periodista Luis Alberto Murray. Se publicó durante 1967. En el editorial de su primer número mencionaban que, a pesar de que existían numerosas y excelentes revistas de humor no existía ninguna para gente en serio, a la cual definían como "*la que actúa con responsabilidades creativas, productoras o sustentadoras*". A la vez mencionaban que creían que "*el humor es patrimonio de pueblos logrados y sanos como el nuestro*" y que "*No nos dirigimos a los sectores ociosos (…) Este es un país con tantos valores reales y actuales que no vale la pena perder tiempo en ilusiones planteadas para el futuro*". Finalmente, "*no venimos a destruir nada respetable ni valedero, sino a construir con fe y alegría*" (*La Hipotenusa* #1, 1967, 5).

Un par de páginas más adelante explicaban que era la hipotenusa y que eran "*los hipotenusos*" (los colaboradores de la misma). Bajo el título "Sobre escritores más o menos comprometidos" aclaraban que

[111] La curiosa carrera de Frischknecht como Ministro de Difusión y Turismo encapsula de forma perfecta la relación desconfiada, incierta y puritana de la Revolución Argentina con la prensa. Administrador de empresas sin conocimiento reales sobre difusión, generó un incidente con las Fuerzas Armadas a los escasos dos meses de asumir al comentar que "*la opinión general es, en el país, la opinión de los generales, de los almirantes y de los brigadieres*" y al referirse a la libertad de prensa como "*sarna con gusto no pica*" ("Golpe tras golpe", *Confirmado* #111, 1967, 14). Su ejecución desastrosa del presupuesto de Canal 7 lo sumió en una inmensa deuda, mientras que su manejo discrecional de la publicidad oficial en prensa gráfica parecía responder al desconcierto. Por ejemplo, en 1968 YPF podía anunciar en publicaciones como "*Labores, Nocturno, Chabela, Mucho Gusto y Radiolandia*" mientras que no podía hacerlo en revistas de interés general como *Primera Plana* ("¡Adiós, Mr. Frischknecht!", *Confirmado* #155, 1968, 16). Asimismo, su lentitud para reglamentar la Ley de Cine lo enfrentó a las distribuidoras y exhibidores. En radio, a principios de 1969, publicó una resolución, la 53, que buscaba organizar la música transmitida y que entre sus disposiciones incluía las siguientes: "*1) No se podrá repetir en el día la misma pieza musical; 2) No se podrán incluir en la programación diaria más de 7 obras del mismo intérprete y/o autor; 3) Las emisoras no podrán incluir más que un disco del mismo sello en cada media hora de programación; 4) Las obras serán identificadas exclusivamente por título, autor e intérprete después de ser pasadas y queda prohibido hacer otro comentario o referencia (promoción)*" ("Surcos rigurosamente vigilados", *Panorama* #98, 1969, 12). Luego de dos años en el cargo fue echado envuelto en un halo de incompetencia y estupor.

> En cumplimiento de su línea invariable de no respetar las ideas ajenas, pero sí a las personas, La Hipotenusa aceptará la colaboración de determinados escritores, comprometidos con ideologías o doctrinas en boga, siempre y cuando coincidan con nuestros objetivos. (*La Hipotenusa* #1, 1967, 7).

La revista se presentaba una vez más como una revista de carácter imparcial e intelectual pero con una intención constructiva y no destructiva. A la vez, buscaba incorporar colaboradores de todo color político, pero era notoria la mención de la falta de respeto a las ideas. De alguna manera esto parecía un comentario sobre el rol y la función de la caricatura política en este período y no es, entonces, casual que la revista (al igual que *María Belén* exceptuando sus últimos números) no publique ninguna. Además, organizaba su contenido, al igual que *4 Patas*, alrededor de unidades temáticas. El primer número trataba sobre la desproporción entre hombres y mujeres, pero abarcarían la píldora anticonceptiva, el racismo, el erotismo y el psicoanálisis. Todas estas temáticas representaban las innovaciones sociales que muchas publicaciones habían señalado como los cambios más profundos de los sesentas, en profunda sintonía con su tiempo.

Sin embargo, su ambición imparcial se revela problemática cuando descubrimos que la misma era financiada por el gobierno de Onganía a través del área Administración de Gastos Reservados, que era manejada por Héctor Blas González, Secretario de Prensa y predecesor de Frischknecht. Juan Bautista Yofre menciona que en varias carpetas de esa dependencia se observan "*un largo listado de gastos y nombres de periodistas (y sus recibos originales) que trabajaban en la revista La Hipotenusa, y que cobraban en negro del gobierno de Onganía.*" (Yofre, 2013, 54). Este detalle era conocido durante el período, aunque no era publicitado abiertamente. Un apartado aparecido en la sección "Entretelones" de la revista *Confirmado*, que estaba dedicada a la presentación de rumores y trascendidos respecto del gobierno, mencionaba la aparición de la revista y afirmaba que su "*tendencia, según se asegura, será netamente oficialista*" situación que los sumergía en cierta perplejidad ya que "*hasta en los Estados totalitarios (…) resulta casi imposible hacer humor político sin tomar un poco en solfa a ministros y funcionarios*" (*Confirmado* #92, 1967, 13).

Asimismo, Trillo y Bróccoli mencionan que

> Fue pensada, lamentablemente, como un intento –manejado desde arriba- de demostrar que se podía hacer humor político en el país.
> Pero eran tiempos de Onganía.
> Y no se podía.
> La revista duró 14 números y murió vendiendo menos de 2000 ejemplares. (Trillo y Bróccoli 1972b, 111)

Esta información lleva a leer de forma diferente las declaraciones de principios sobre los contenidos imperecederos de la ideología argentina y la esperanza en el futuro del país. *La Hipotenusa* representa un extraño compromiso, una revista financiada de forma oficial que sin embargo intenta realizar un humor sofisticado e intelectual, cuyos vínculos con el poder no deben ser inmediatamente evidentes, pero que tampoco busca la crítica corrosiva del mismo. Esto en parte explica también su escape hacia temas sociales entroncados en la modernización de los sesentas y hacia un tipo de humor libresco, literario. La única sección específicamente política se denomina "*Buen y mal humor en la realidad nacional*" y en su primer número publica una nota sobre la situación de la prensa en relación a la Revolución Argentina, mencionando que "*no es posible servir a la Revolución Argentina con medios y procedimientos heredados del liberalismo estático de Illia*". Al frente de la Secretaría de Prensa de la Presidencia hacía falta

> …no un profesor Blas González contemplativo y respetuoso de las autonomías y autarquías clásicas, sino un Apold 1967. O un Goebels, si se quiere (…) De lo contrario, tendremos Revolución sin la información correspondiente. (*La Hipotenusa* #1, 1967, 59).

Una extraña manera de enmascarar su alineamiento, al criticar al funcionario directamente responsable de su financiación.

La Hipotenusa, sin embargo, es una revista de corte progresista en su aproximación al humor. Realiza una síntesis que señala al futuro: lo mejor de la generación de dibujantes surgida a finales de los cincuentas con lo mejor de la nueva generación que estaba asomando. Allí publican Brascó, Copi, Faruk, Garaycochea, Oski y Quino; pero también Napoleón,[112] Aldo Rivero, Suar, Caloi, Lorenzo Amengual e inclusive un joven Oskar Blotta, quién todavía firmaba como "Koblo".

La revista misma se percata de la novedad de los profesionales que contrata y ya para su segundo número presenta una "galería de neotenusos", en la cual reproduce los dibujos de once dibujantes presentándolos de la siguiente manera:

> …no pretendemos precisamente "descubrir" –algunos de ellos han expuesto en galerías, o ya han triunfado en otras publicaciones, otros están por hacerlo-, pero sí contribuir con paternal amistad a su necesaria y completa promoción. (*La Hipotenusa* #2, 1967, 5).

[112] Antonio Mongiello, quién co-dirigía el suplemento *Gregorio*, importado de *Leoplán*, junto con Brascó y luego dibujó la primera versión de *La Guerra de los Antartes*, guionada por Héctor Germán Oesterheld.

Entre estos dibujantes se encuentran Sanzol, Caloi, Bróccoli, Grillo, Suar y Góngora. Lo curioso de la nota es que privilegia un tipo de dibujo solitario, poético, en ocasiones sin ningún intento de producir un efecto humorístico. A lo largo de las seis páginas que dura se puede observar un dibujo de Sanzol en donde un hombre con cabeza de candado menciona "*Hoy no estoy para N-A-D-I-E!*" o un rarísimo gráfico de Grillo en el cual un hombre con bastón y anteojos charla con un pescado que flota en el medio de la página y le pregunta "*¿Así que ud. no trabaja más en el frasco de emulsión de Scott?*" (*La Hipotenusa* #2, 1967, 20-21). Las selecciones parecen directamente levantadas del cuaderno de sketches de cada uno de los dibujantes, antes que de una realización pensada para ser publicada respetando los parámetros del humor gráfico argentino clásico. Apuntan al futuro y permiten a una nueva generación desarrollar sus armas. **(FIG 86)**

Por último, *La Hipotenusa* congrega en su interior a algunos escritores muy destacables. Osvaldo Lamborghini publica un texto en el número 2 mientras que en el número 5 rescatan dos textos de Adolfo Bioy Casares publicados en su segundo libro, "*Luis Greve, muerto*", presentándolo como un "*auténtico precursor de la actual oleada de humor "negro""* (*La Hipotenusa* #5, 1967, 18-19). Jauretche colabora en la sección "*Buen y Mal Humor de la Realidad Nacional*" y Horacio Verbitsky publica algunos textos satíricos, como aquel que imagina a Buenos Aires invadida por un alud de vacas por el cierre de las exportaciones cárnicas (*La Hipotenusa* #10, 1967, 63).

Esto apunta a las estrechas relaciones entre humor gráfico y literatura, que venimos trazando de forma oblicua desde *4 Patas*, pasando por el suplemento *Gregorio* de *Leoplán*, pero también en *Tía Vicenta*. El humor de los escritores nacionales a menudo los ha llevado a figurar en publicaciones humorísticas, que a la vez emplean sus firmas como una forma de legitimación, al acercar al humor gráfico a la gran tradición satírica escrita argentina.

La Hipotenusa contaba con una tapa a todo color y una gran calidad de impresión y papel, que permitía que muchos de los experimentos de sus dibujantes se luzcan y que las nuevas tendencias gráficas se observen de manera clara. Sin embargo, un compromiso de esta naturaleza parecía destinado a fracasar. Como hemos mencionado, *La Hipotenusa* pretendía ser una revista de humor oficialista y a la vez ácido, literario y moderno, escrito y gráfico. El mercado todavía no parecía listo para la novedad que representaba y cerró a los 14 números en la más total de las indiferencias.

Finalmente llegamos a *Tío Landrú*, la última revista dirigida por Landrú en el período considerado. Si *María Belén* negociaba en las sombras los límites de la libertad de prensa de

la Revolución Argentina, *Tío Landrú* fue una revista que confrontaba de forma abierta a la misma. Fue publicada en asociación con la Editorial Primera Plana, que editaba la revista homónima. En mayo de 1968 presentaban al humorista diciendo que el cierre de *El Mundo* había suscitado una ardua competencia entre las editoriales por agenciarse sus talentos y que si *Primera Plana* había participado en ella era "*en su afán de entregar al lector nuevas contribuciones*" y "*de allegarse (…) los más altos valores en todos los rubros*" (*Primera Plana* #281, 1968, 9).

Comenzó a publicarse un mes después de esto, en junio de 1968. La tapa del primer número mostraba a dos mujeres caminando por la calle, una de ellas le menciona a la otra *"¿Por qué no te comprás botas? Me aseguraron que se van a usar durante diez años"* (*Tío Landrú* #1, 1968, 1). En el fondo del dibujo, sobre diversos niveles de perspectiva, caminan una multitud de mujeres con botas negras que cubren la profundidad del mismo. La bajada de la revista proclamaba de forma orgullosa "*La única revista que anda bien cuando las cosas andan mal*". Su proclividad a afrontar la realidad política la marcaron desde su inicio.

Ya en la portada del número dos aparece Onganía, dibujado por un impenitente Landrú que lo muestra con grandes cejas de preocupación que ocultan ojitos pequeños, amontonados en el centro de la cara, con su un enorme gorro de militar y unos grandes y desprolijos bigotes. Sentado en su escritorio presidencial, dos personajes que parecen asesores comentan "*Hasta ahora es de doble mano: nacionalista y liberal. ¿Cuál elegirá?*" (*Tío Landrú* #2, 1968, 1).

Landrú agregaba, al ya variado y renovador grupo de dibujantes que había estado detrás de *María Belén*, la libertad de poder realizar caricaturas políticas. Durante el año que se publique *Tío Landrú*, la virulencia y acidez con la cual este grupo caricaturizó a Onganía y todo su gabinete fueron notorias. Acorralado por las políticas del gobierno y obligado por primera vez en su carrera a una situación de incomodidad frente al poder político, Landrú produjo la primera revista abiertamente opositora que dirigió. De ese modo, combina la renovación estilística iniciada en *María Belén* con un mensaje ácido que la emparentan con los primeros (y mejores) años de *Tía Vicenta*.

Si bien la mayoría de las imágenes producidas sobre Onganía y su gabinete serán tratadas en la próxima sección, podemos destacar una serie de elementos generales. En primer lugar, se mantiene la condena a cualquier tipo de censura. Lo que antes había sido sugerido, en *Tío Landrú* se asocia de forma directa a las prácticas del poder ejecutivo. Especialmente a principios de 1969, cuando Borda impulse la ley 18019 de censura cinematográfica, que establecía causas de prohibición y cortes y creaba el Ente de Calificación Cinematográfica.

Solo en el número 31, publicado luego de la comunicación de la puesta en práctica de esta ley, encontramos las siguientes imágenes. En primer lugar, un dibujo de Ceo titulado "De Repente en el Medioevo" en el cual se observa la versión de este artista de un grabado sobre madera medieval, que se hace eco de la iconografía de la procesión como una forma de encapsular el conjunto de la sociedad. Vemos a un grupo de soldados, seguidos por lo que parecen brujas o músicos, que persiguen una figurita de Adán y Eva (que no proceden de la pluma de Ceo, sino que han sido arrancados de algún cuadro) mientras abandonan el paraíso. Debajo de esto se encuentra la entrada de un castillo, con su foso y sus murallas, sobre el cual aparece un aerosol (que mejor signo de la modernidad) con la etiqueta "Decreto 18019". Este expulsa una nube de humo en la cual se lee "*Para defender el estilo de vida, la moral y las buenas costumbres… ¡Use decreto N° 18019*" (*Tío Landrú* #31, 1969, 4).

Unas cuantas páginas más adelante encontramos otro ejemplo de la reapropiación de la iconografía medieval para caracterizar el período que se estaba viviendo. Es una página de Werffeli en donde un personaje, vestido a la manera del siglo XX, con un gran buzo de patrón romboidal, expresa en un globo de diálogo la idea de la bombilla de luz. El globo es ocupado por un gran dibujo de la bombilla siendo cubierta por la palabra "*CENSURADO*" en letras rojas. Al lado se encuentra otro personaje, vestido de época, similar a un cortesano del Renacimiento. Este segundo ser sonríe con evidente placer y sostiene el enorme sello de "*censurado*" mientras piensa en una vela y un candelabro. Los arabescos que completan el fondo parecen indicar los pasillos de un castillo (*Tío Landrú* #31, 1969, 21). **(FIG 87)**

Finalmente, Caloi realiza uno de los dibujos más crudos de esta etapa de la revista. En el mismo se encuentran Borda, Onganía y José Mariano Astigueta (Ministro de Cultura y Educación) de un lado de la imagen. Onganía está sentado en el sillón presidencial y sus frondosos bigotes no bastan para ocultar una sonrisa de satisfacción que es replicada por sus dos subalternos, quienes se encuentran parados detrás de él, en una composición que les da la apariencia de ser dos matones mafiosos protegiendo las espaldas de su jefe. El otro extremo de la imagen (la derecha del espectador) revela aquello que están contemplando: un cineasta colgando del patíbulo, la soga es una tira de película cinematográfica y el hombre sostiene una cámara filmadora en una de sus manos (*Tío Landrú* #31, 1969, 27). **(FIG 88)**

Otro elemento iconográfico que comienza a ser empleado de manera extensiva en este período es la figura de la República. La República Argentina es tomada como un personaje, una mujer de mediana edad exasperada y abatida, que varía entre el enojo y la tristeza con respecto a los manejos a los que es sometida por el gobierno. El primer ejemplo proviene de una portada realizada por Landrú en la cual se observa a la misma hablando con un general.

En primer plano se encuentra un bebe que tiene los rasgos de Onganía, su gran nariz y su bigote con forma de felpudo. La república se queja frente al general: "*Estoy preocupadísima. Ya cumplió dos años y todavía no camina*" (*Tío Landrú* #5, 1968, 1). La imagen hace confluir en una sola persona, Onganía, a toda la Revolución Argentina, cuyo aniversario se celebraba en esos días, y produce un efecto incongruente al mostrarnos al supuestamente todo poderoso presidente como un bebe incapaz de resolver nada. A la vez, la república quejándose a un militar parece indicar que la salida proviene no de las urnas, sino del ejército.[113] **(FIG 89)**

También la representan en peligro. Aldo Rivero la muestra en el medio de un laberinto en el cual hay entrada pero no salida, gritando socorro (*Tío Landrú* #10, 1968, 2). Landrú, por su parte, la dibuja ahogándose en la playa mientras el gabinete a pleno (con la inclusión de Lanusse como jefe del ejército) juega al voleibol sin prestarle la más mínima atención (*Tío Landrú* #31, 1969, 28). Esta representación también es empleada por Ceo, quién dibuja una isla con la forma de la Argentina sobre la cual se encuentran Onganía, Borda, Krieger Vasena y Costa Méndez (Canciller), construyendo un castillo, son niños de piernas cortas que cargan baldes, mientras la República flota sobre un tronquito al cual rodean tiburones con las siglas del FMI y una esvástica en las aletas. Al fondo del dibujo, se ve otro tronquito, menos importante, del cual se sostienen Perette, Illia, Balbín y Aramburu (*Tío Landrú* #36, 1969, 2).

Este peligro también se expresa en el recurso de yuxtaponerla con las botas de los militares. Así, Rivero realiza un dibujo donde la República, dibujada de frente y con el gorro frigio que la caracteriza, sirve a la vez como un podio donde tres militares se apoyan en sus hombros y cabeza. Esta derrama una lágrima mientras los generales visten guantes de boxeo en actitud triunfalista. Su título es "*Olimpiada Latinoamericana*" (*Tío Landrú* #20, 1968, 3). Rivero también la montada sobre un ferrocarril que lleva escrito en su costado "F.F.C.C. Latinoamericanos" y de cuya chimenea sale una nube de humo que deletrea "S.O.S.". El tren es transportado por botas de militares, no por ruedas (*Tío Landrú* #24, 1968, 27). **(FIG 90)**

Estos dibujos presentan una novedad: la preocupación de los dibujantes por Latinoamérica como una totalidad que está siendo ocupada lentamente por diversas dictaduras militares. Este latinoamericanismo había estado presente de forma superficial en *Tía Vicenta*, pero allí respondía al temor a la infiltración comunista desde Cuba. Más allá de ese fenómeno, *Tía Vicenta* fue una revista profundamente nacionalista, en el sentido de preocuparse de forma privilegiada por los acontecimientos políticos argentinos. Esta nueva vertiente parece relacionada no solo con el cambio de época y los vientos de una oleada izquierdista-

[113] Florencia Levín ha encontrado que esta misma imagen es re-utilizada por Landrú durante los aniversarios del Proceso de Reorganización Nacional, en las páginas de *Clarín* (Levín, 2013, 128-134).

internacionalista en Latinoamérica, sino también con la existencia de una renovación en los dibujantes, más dispuestos a sentir la solidaridad entre países y desear un pronto movimiento pendular que barriese a las dictaduras en pos de las democracias.

La última tendencia consiste en mostrar a la República transformándose por intervención de los miembros del gobierno. Por ejemplo, Werffeli muestra a una República que sostiene una carta de suicidio, dirigida al "*Sr. Juez*" y se mete dentro de una máquina gigantesca que lleva en su exterior leyendas tales como "*Intervención universitaria*", "*Intervención al poder judicial*", "*Represión policial*" y "*Censura cinematográfica*". Es una máquina del tiempo que por cada uno de estos eventos retrae a la antropomorfa representación del país a una condición previa. Finalmente, de la otra puerta asoma un cavernícola con los rasgos de Borda (*Tio Landrú* #41, 1969, 33).

Esta tendencia culmina en un dibujo de Brummel publicado un número antes del cierre de la revista: la República yace muerta, con un cuchillo clavado en el corazón y una señora, mal dibujada y con furia, grita *"¿Quién fue? ¿Eh…? ¿Quién fue?"*. Arriba, ocupando la mayoría de la página, se encuentra un collage de fotos de caras entre las cuales se distinguen Onganía, Krieger Vasena, Borda, Julio Alsogaray (*Tío Landrú* #46, 1969, 35).[114] **(FIG 91)**

En todas estas imágenes la República es presentada de forma pasiva. Su antropomorfización solo sirve para destacar los vaivenes a los cuales la someten quienes se encuentran a cargo de ella. En otras palabras, no tiene agencia, solo iconografía. Puede ser una víctima o actuar como la conciencia del país y sus habitantes, la voz del pueblo. En cierta medida, su condición carente de acción replica la posición de los dibujantes (y en cierta manera de los productores culturales en su totalidad), quienes no pueden hacer nada respecto del gobierno de Onganía más que caricaturizarlo a través de sus lápices. Aquello que durante Illia, con un espacio público de funcionamiento más o menos transparente, había sido su fortaleza, ahora se tornaba su debilidad. La falta de expresión democrática a través de las urnas causa el retorno lleno de frustración de esta figura, que se convierte en el polo positivo, golpeado y maltratado, frente al cual se paran los protagonistas de la Revolución Argentina.

La selección de dibujos elegida ilustra otra evolución del proyecto editorial de Landrú: el abandono de la miscelánea. Los dibujantes a menudo cuentan con una página entera, en la cual desarrollan una imagen impactante y rica de significados. En tiempos de *Tía Vicenta*, los chistes se encontraban enmarcados en páginas que eran compartidas por muchos autores. La

[114] A menudo, la República anhelaba a la Constitución, dejada de lado por la Revolución Argentina. En una portada de 1968 dedicada a la navidad dibujada por Landrú, la República, feliz e ilusionada, encuentra una copia de la carta magna en su arbolito de navidad. Al girar la revista y observar la contraportada encontramos un Onganía de traje que le grita *"¡Que la inocencia le valga!"* (*Tío Landrú* #29, 1968, 1-28)

revista parecía compuesta de recortes sueltos, reunidos en una pluralidad en la cual la unidad de la página se descomponía en muchas firmas. Aquí se privilegia la imagen total, los dibujantes comienzan a tener una entidad individual y sus firmas se destacan una de la otra. Esto fomenta la sensación de que quienes realizan la revista conforman un grupo compacto de artistas, y desalienta la aparición de dibujantes secundarios, de colaboradores esporádicos que enviaban uno o dos chistes. En esto prefigura el formato de revistas como *Satiricón* o *Humor*, que privilegiarán este tipo de organización con secciones y personajes fijos.

Tío Landrú, una vez más, fue una revista de corta vida. La sospecha de cierre pendió sobre sus páginas desde el inicio. En el clima de autocensura y represión de la Revolución Argentina, el tono de sus dibujos parecía demasiado cargado. Esta sensación se comprueba observando el episodio que rodeó a la realización de una exposición por parte de sus artistas. En un principio, el Restaurante Goyo sería el espacio elegido para la misma, durante septiembre de 1968. La muestra aparentemente contaba con el humor frontal que caracterizó a la publicación. Como había mencionado uno de los dibujantes a la revista *Extra* "*No se salva nadie*". Pero "*poco antes de que ocurriera llegó la suspensión de la muestra*". Esto no se debía a "*un proceso de censura* (…) *sino a uno de autocensura. Los dueños del restaurante temieron amordazantes consecuencias para el mismo si la exposición se hacía y prefirieron no correr el riesgo*" (*Extra* #39, 1968, 6). Esto había impulsado la mudanza a la galería de arte del Teatro Opera. Landrú mencionaba que "*Es la primera exposición conjunta de una revista humorística; hubo una antes, pero se hizo en un carrito de la Costanera, lo cual automáticamente la convirtió en mersa*" ("El capitán y sus sobrinos", *Primera Plana* #309, 1968, 97).

Sin embargo, la exposición en el Teatro Opera también sería censurada. Clemente Lococo (encargado del Teatro Opera) y quienes lo asesoraban impidieron que se conozcan dos dibujos: "*en uno, el dibujante Vilar arriesgaba una humorada sobre el corporativismo; en el otro, Aldo Rivero enfatizaba el apretón fraterno de las simbólicas manos del escudo argentino hasta estrangular a una no menos simbólica Libertad*." ("El humor es cosa subversiva", *Análisis* #402, 1968, 66). La misma nota destacaba que la mayoría de los humoristas no se habían concentrado en satirizar la realidad nacional, sino que habían propuesto "*un humorismo mucho más amplio, de excelente nivel técnico, en el que el sarcasmo se evade de situaciones particularizadas para resultar propuesta de una actitud permanente*" ("El humor es cosa subversiva", *Análisis* #402, 1968, 66). Asimismo, destacaba el empleo de técnicas mixtas provenientes de la plástica como una de las novedades más

interesantes. Sin embargo, la muestra había sufrido grandes dificultades para su montaje que denotaban los pruritos y la continua auto-vigilancia de los tiempos.

Tío Landrú cerró en abril de 1969, luego de 47 números, con más indiferencia que espanto. A pesar de ello, las principales revistas de interés general se ocuparon del asunto. *Análisis* hablaba de la larga relación de Landrú con el poder político, y remontaban su primer conflicto con el mismo a la suspensión del programa de televisión *Suecos* en 1959, protagonizado por Tato Bores, con guiones del humorista. Sin embargo, el semanario se dedicaba a tender un manto de sospecha acerca de si el cierre no venía dado por presiones oficiales. Destacaban que Borda "*intentó aleccionar a directores de semanarios sobre exquisiteces referentes al "estilo nacional de vida" y lo que está o no "reñido con la moral""* ante lo cual el director de *Primera Plana*, Victorio Dalle Nogare, habría expresado que "*el no sabría cuando su revista estaría complaciendo al gobierno y cuando no*" por ello "*La defenestración de Landrú parece constituir un cauteloso intento para averiguar si la Corte está complacida*" ("El temible señor Landrú", *Análisis* #423, 1969, 18).

Sin embargo, desde la misma *Primera Plana*, contraatacaban expresando que "*algunas publicaciones de Buenos Aires enturbian el adiós*" mediante "*un ataque desembozado contra la moralidad y la independencia de Primera Plana*". Buscaban señalar dos cosas. En primer lugar

> … el cese de *Tío Landrú* se debe a estrictas razones comerciales (…) Falta de apoyo publicitario, *Tío Landrú* careció también de un razonable sostén de lectores; el promedio de su venta neta pagada, hasta marzo (…) fue de 18813 ejemplares, cifra que (…) tornaba antieconómica y onerosa la continuidad de aquella revista.

Luego la editorial mencionaba que "*No existió presión de ninguna especie, por parte del Gobierno, contra Tío Landrú: sus páginas lo certifican; de lo contrario, la hubiéramos denunciado y resistido*" (*Primera Plana* #331, 1969, 5).

La realidad seguramente respondía a esta última versión, ya que esta misma revista sería clausurada por el gobierno de Onganía cuatro meses después. Los motivos puramente comerciales refuerzan, entonces, la sensación de un agotamiento de cierta manera de concebir el humor. A pesar de todos sus esfuerzos, de la renovación estilística y generacional y de su frontal ataque al gobierno, el nombre o el estilo de Landrú ya no podían sostener una publicación independiente. La vanguardia del humorismo a partir de este momento será tomada por otros nombres, muchos de los cuales se iniciaron gracias a los buenos oficios de Landrú como editor.

Sin embargo, también es cierto que este período estuvo marcado por la incomprensión e incomunicación entre caricaturistas y políticos. Una tapa de Landrú para *María Belén* en 1967 sintetiza de forma clara la situación de la sociedad durante el gobierno de Onganía. En ella encontramos una larga fila de personajes cabezones y de baja estatura, cada uno con un globito sobre su cabeza donde se lee "*Yo soy jubilado*", "*Yo maestro*", "*Yo obrero*", "*Yo ganadero*". Todos ellos están haciendo cola para vacunarse contra la rabia. No hubiese sido incongruente si uno de ellos hubiese exclamado: "*Yo soy dibujante*" (*María Belén* #65, 1967, 1).

5.2 Trazos de Onganía y su gabinete: el hombre fuerte y el autoritarismo.

Como hemos venido analizando hasta este momento, el gobierno de Onganía plantea una serie nueva de problemas a la hora de representarlo en la caricatura política. El cierre de *Tía Vicenta* pende sobre el período como un punto límite al cual nadie quiere llegar. La cancelación de los recursos sintéticos y quiméricos empleados para transformar a los políticos en caricatura debido a la ofensa del gobierno frente al Onganía-morsa obliga a los dibujantes a emplear otras armas y también los sumerge en un largo proceso de cautela algunas de cuyas características hemos visto en el capítulo previo. La pregunta que se presenta frente al gobierno de la Revolución Argentina es la siguiente: ¿de que manera se caricaturiza y deforma a sus participantes si la propia lógica de la deformación se encuentra severamente restringida?

Para reconstruir las representaciones producidas a partir del cambio de poder podemos partir, como en capítulos anteriores, de un grupo de imágenes realizadas por Lino Palacio en *Primera Plana*. Onganía aparecerá siempre dibujado de manera natural, con sus grandes bigotes y su eterno cigarrillo, pero sin que ninguno de estos dos elementos posea una connotación negativa. Es más, Palacio construirá una imagen de Onganía como un hombre calmo, misterioso, dueño de todos los resortes del poder. En la inmensa mayoría de las caricaturas en las que aparece no tiene diálogo. Generalmente es un subalterno o un opositor quién profiere las líneas que completan el chiste. En los pocos casos en los que Onganía habla, es solo para expresar una afirmación de hecho, sin ningún tipo de valoración.

Una de las primeras imágenes que Palacio realiza sobre el presidente (y una de las pocas donde no es un hombre) lo presenta como una llave de tuercas, herramienta para accionar sobre los conflictos de la Argentina moderna. El texto menciona que "*Será o no lo que conviene / Todo es cuestión de esperar / Pero lo cierto es que tiene / muchas tuercas que ajustar*" (*Primera Plana* #185, 1966, 13). Esta transformación de Onganía en llave de tuercas continúa aquella empleada por Palacio que presentaba a Frondizi como un martillo. Si en el caso de Frondizi este instrumento se prestaba para la comparación por sus características físicas, aquí la cabeza del presidente es colocada sobre la forma de la herramienta y coronada por un tradicional gorro militar. El pico de llave está conformado por el bigote de Onganía y su nariz, pero hasta ahí llega la deformación. Lo cauteloso de la presentación del nuevo gobernante, aunado a su equiparación positiva con una herramienta da la pauta de cómo será presentado Onganía durante los dos primeros años de su gobierno. **(FIG 92)**

La realidad es que las imágenes del general serán difíciles de encontrar en estos primeros tiempos. Solo cuando la opinión pública comience a girar en contra del gobierno de la Revolución Argentina se levantará esta cauta autocensura. Esta consideración se observa en las imágenes producidas por Palacio del presidente durante 1967 y parte de 1968. En una, luego de aprobar la Ley Anticomunista, Onganía le hace el olé a los rumores (*Primera Plana* #244, 1967, 14). En una segunda, un Onganía vestido de elegante sport y haciendo caras frente al espejo "*le busca una nueva imagen al gobierno*" (*Primera Plana* #267, 1968, 14). Incluso cuando se encuentra algo criticable en el Presidente, como la necesidad de darle un golpe de rumbo a una política equivocada, la acusación es más un reproche realizado a un hombre inteligente y carismático antes que una verdadera censura.

Será en las páginas del semanario *Azul y Blanco*, resucitado al poco tiempo del golpe de estado para, en un principio, apoyar a la Revolución Argentina, para luego centrarse en la decepción y la crítica, donde encontraremos las primeras imágenes abiertamente negativas del nuevo gobierno. En un principio el semanario contaba con colaboraciones de Palacio, pero rápidamente el experimentado dibujante abandonó la revista, dejando en su lugar a Vilar.[115] Entre 1967 y 1968 este dibujante descargará munición pesada en contra del líder de la Revolución Argentina.[116]

La imagen que pintará Vilar del gobierno y su conductor será una de absoluta incompetencia, en consonancia con la perspectiva del semanario y el grupo nacionalista detrás del mismo, quienes escribían cosas como "*el gobierno no se atreve a levantar la sábana y mirar como su descomposición sube* (…) *Lo cierto es que el régimen se desgrana, se atomiza, se anonada*." (*Azul y Blanco* #48, 1967, 5). Algunos ejemplos: Onganía aparece vestido como un soldado raso, con casco de guerra y mosquete, y marcha con las piernas formando un arco, parece borracho. Su mano se encuentra doblada en un gesto un tanto amanerado y dos personajes exclaman *"¿No te decía yo que cada día marcha peor?"* (*Azul y Blanco* #43, 1967, 9). Toma la forma de un semáforo, con el ceño fruncido y enojado ocupando el lugar de

[115] Pedro Vilar, a quién hemos venido nombrando de forma recurrente a lo largo de este trabajo, es un dibujante cuya obra aún no ha sido rescatada en gran parte. Además de participar en *Tía Vicenta* (donde inició su carrera), *La Hipotenusa*, *María Belén*, *Tío Landrú* y *Mengano*, también aportó sus dibujos a *Atlántida*, *Extra* y *Gente*. Además, colaboró de forma extensiva con *Azul y Blanco* durante su segunda etapa. A partir de finales de los sesenta estableció una asociación artística con María Elena Walsh, que lo llevó a ilustrar la mayoría de las ediciones realizadas por Editorial Sudamericana de los libros infantiles de Walsh en los sesenta y setenta. Entre ellos se encuentran *Tutu Marambá*, *El Reino del Revés*, *Dailan Kifki* y *Zoo Loco*. También colaboró con Syria Poletti y en los diarios *La Razón* y *La Nación*. Su estilo se caracteriza por personajes altos, de extremidades flacas y por una línea temblorosa en la cual los elementos de vestimenta y las caras de los personajes parecen compuestas por unidades geométricas discretas y cerradas que se acumulan tomando la forma deseada.

[116] Es de destacar que la revista fue víctima de una clausura, la segunda del gobierno de Onganía contra una publicación gráfica, entre octubre de 1967 y mayo de 1968.

la luz roja. Abajo del dibujo se lee "*Mi función es la de mantener el orden, aunque siempre funcione mal*" (*Azul y Blanco* #45, 1967, 7).

Luego de esto sobrevendría la suspensión de la revista, pero al retornar a mitad de 1968 el tenor de los dibujos de Vilar no había cambiado. Dos imágenes son notorias. La primera, aparecida en la tapa en julio de 1968 muestra a Onganía, Borda y Krieger Vasena, todos vestidos de impecable traje y zapatos, pero dibujados con líneas temblorosas y undulantes. A sus espaldas se observa una pequeña nube de aire, apuntando de tal forma que parezca una flatulencia. La cara de los gobernantes parece una de velada satisfacción. El texto de la tapa indica "*Se desinflan*" (*Azul y Blanco* #71, 1968, 1). El siguiente, sin ningún tipo de epígrafe, consiste simplemente en la cabeza de Onganía, colgando en el espacio y debajo de ella, un gran NO en letras negras que hace las veces de cuerpo (*Azul y Blanco* #79, 1968, 6). **(FIG 93)**

Aquí observamos una miríada de respuestas al problema de cómo representar al presidente. En primer lugar, el mantenimiento de su condición de hombre. Onganía siempre aparece de traje, y el elemento iconográfico que es empleado para caracterizarlo son sus bigotes (con lo cual su comparación con una morsa no era desencaminada) combinándolos con su nariz y sus ojos duros y carentes de sentimientos. En los casos en que esto no sucede, vemos que Onganía se cruza con objetos antes que con animales u otros seres vivos. La analogía empleada es la de un aparato descompuesto, un elemento tecnológico que no cumple su función. Otro recurso consiste en burlarse de los miembros de su gabinete. La Revolución Argentina contó con la particularidad de que su elenco ejecutivo, entre 1966 y 1969, estuvo marcado por la estabilidad. De esa forma, Krieger Vasena, Borda o los Alsogaray formaran parte del séquito regular de Onganía y, por lo tanto, de los dibujos. Cada uno desarrollará su propia forma fijada y su propio mecanismo del escarnio. En definitiva, observamos que a pesar del intento de controlar la manera en que era representado, no hacía falta transformarlo en una morsa para que se puedan producir imágenes que "faltaban el respeto a la investidura presidencial".

Lino Palacio fue un gran suscripto a la burla por el entorno. Así, Guillermo Borda, Ministro del Interior responsable de censuras y cierres periodísticos, era mostrado como un peluquero filo-nazi que intenta transformar a Onganía en Hitler mediante un corte de pelo y bigote (*Primera Plana* #294, 1968, 16); o como un ingenuo que exclama "*Todo está como era entonces: / la plaza, la casa, el río / los árboles con sus hojas / los pájaros con sus nidos*" mientras un grupo de guerrilleros armados se esconde en dos árboles podados que se encuentran frente a la Casa Rosada, en una evocación curiosa de críticas similares de embobamiento realizadas a Illia con respecto al comunismo (*Primera Plana* #334, 1969, 9).

Adalbert Krieger Vasena, Ministro de Economía era dibujado como un mago que devalúa de manera imprevisible diciendo "*Saldrá lo que Dios quiera*" (*Primera Plana* #220, 1967: 15) o como un ladrón durante su misión en búsqueda de inversiones en el extranjero (*Primera Plana* #254, 1967, 14). Esta descalificación por sus colaboradores (o "teoría del círculo") ha sido una práctica común en el imaginario popular acerca de todo líder cuando sus políticas toman un camino no deseado.

Pero si queremos observar la crítica más sostenida al gobierno de Onganía de parte de una publicación tenemos que centrarnos en *Tío Landrú*. Allí se atacará al gobierno de la Revolución Argentina sin ningún tipo de miramientos. Este análisis se dividirá en los temas más salientes que, consideramos, agrupan a estos dibujos. Una de las primeras estrategias consiste en concentrarse en su cara, su faceta más visible, carente de toda simpatía. El recurso es empleado en dos ocasiones. En la primera quién realiza el dibujo es "Brunetto" (otro de los muchos seudónimos de Lino Palacio, empleado para enmascarar su trabajo en esta publicación) en el cual se presentan "*Estudios de Expresión*" de la cara de Onganía. El chiste radica en que todos los dibujos son exactamente iguales ya se trate de expresar confianza, indiferencia, terror o melancolía. Onganía se mantiene igual, con el ceño fruncido y la boca en un rictus de desagrado. La única ocasión en que su cara se conmueve es cuando ríe a carcajadas, caso en el cual sonríe imperceptible (*Tío Landrú* #24, 1968, 1).

Esta línea se continuará en un ensayo lombrosiano sobre la cara de Onganía realizado por Landrú. El procedimiento ya había sido empleado en 1963 en una portada de *Tía Vicenta* (*Tía Vicenta* #254, 1964, 1). Allí todos los rasgos del militar eran interpretados como virtudes. En este caso sucede lo mismo. Su "*entrecejo adusto*" es visto como "*claridad de ideas*", su "*barba varonil*" es su "*sentido del bien*" y su "*mirada límpida*" representa su "*carácter sanmartiniano*" (*Tío Landrú* #36, 1969, 1). Si bien el procedimiento humorístico es idéntico, es notable destacar la forma en que Landrú dibuja la cara de Onganía en uno y otro caso. En 1963 es representado con las distorsiones al mínimo, con ojos caricaturescos pero perceptivos y sagaces, las charreteras de militar, la nariz grande pero no grotesca, vistiendo corbata y con la disposición de los elementos en la cara de una manera circunspecta. El dibujo de 1969 presenta a un Onganía completamente caricaturesco, con pequeños ojitos de personaje de dibujos animados, que se encuentran en el centro de su cara, y una inmensa frente que ocupa la mayoría del dibujo y que parece implicar, por asociación con los ojos, que es un gobernante de pocas luces. **(FIG 94, FIG 95)**

La figura de Onganía como un político duro e inalcanzable, con una personalidad árida y ríspida se vincula de forma directa con la represión y la percepción de su gobierno como abiertamente derechista. En *Tío Landrú* el elemento iconográfico más significativo de esta aproximación es el empleo de la esvástica. Este cargadísimo ícono no había sido empleado para caracterizar, que tengamos noticia, a ningún otro participante político de 1955 hasta este momento, ni siquiera a los sectores más reaccionarios del ejército argentino. Las asociaciones del mismo, sin embargo, son curiosas y llenas de circunloquios. Quién es equiparado de manera directa con el nazismo es Borda, el ministro del interior. Esta equiparación viene dada por el hecho de que Borda se había desempeñado como juez y Secretario de Obras Públicas de la Capital Federal durante el período peronista. De ese modo, se buscaba, una vez más, la equivalencia del peronismo con el totalitarismo europeo y caracterizar al ministro como un infiltrado de esta tendencia que acarrea sus peores rasgos. Sin embargo, la distancia temporal atravesada por el signo y su irrupción en este preciso momento simplifican el mensaje: el gobierno de Onganía cuenta con características nazistas no por una relación transitiva con el peronismo, sino por sus propios méritos.

La primera imagen de este estilo es producida por Ceo en el número 11. Allí, se observa un colectivo lleno hasta el tope de políticos que tiene escrito en el costado "*Oposición*". Este colectivo es contrastado con un auto antiguo, una verdadera catramina impulsada a cuerda, donde viaja la República con cara de profundo enojo. El auto está detenido y rodeado por Borda, Onganía y Krieger Vasena, sus conductores. Borda está parado frente al mismo, dándole cuerda al motor con un implemento con la forma de la esvástica (*Tío Landrú* #11, 1968, 2). Ceo también empleó la asociación en un dibujo que se refiere a la asignación de emisoras de radio oficiales. Frente a la puerta de la CONART (Comisión Nacional de Radio y Televisión), el organismo encargado de conceder las licencias de radiodifusión, se encuentran tres personajes idénticos, sentados con las piernas cruzadas y un sombrero sobre las piernas. El chiste proviene del hecho de que todos son Hitler (*Tío Landrú* #25, 1968, 4).

Más allá de estas yuxtaposiciones entre ministro e ícono, que representan un atajo sintético que mantiene la interpretación fijada de los protagonistas políticos que caracteriza a la caricatura, lo más interesante procede de su empleo para condenar al total del gobierno. Caloi realizó un dibujo de ese tenor. En él una vez más observamos a la República pasiva y atrapada. La misma se encuentra sobre una "vuelta al mundo", el juego de un parque de diversiones, con cara de congoja y la apariencia de una viejecita asustada. La vuelta al mundo tiene forma de esvástica y quién la maneja es Guillermo Borda con cara de satisfacción, mientras que quién corta los tickets es Carlos José Caballero, gobernador de Córdoba, quién

sería arrastrado en la marea del Cordobazo (*Tío Landrú* #28, 1968, 27). En otra de las imágenes de Caloi, el gobernador hace el saludo nazi mientras jura no ser corporativista (*Tío Landrú* #10, 1968, 23). **(FIG 96)**

Esta tendencia se consolida en una impactante doble página realizada por Viuti en donde reproduce la letra del preámbulo de la constitución acompañado de imágenes que caracterizan al actual gobierno. Es muy rica en imágenes, de las cuales tomaremos algunas. Se inicia con el "*Nos, representantes del pueblo de la Nación Argentina*" y el dibujo muestra a un grupo de generales con ametralladoras en la mano y grandes y negras botas, parados como si fuesen un grupo de mafiosos de principios del siglo XX. Luego, "*reunidos en Congreso General Constituyente por voluntad y elección de las provincias que la componen*" es acompañado de una bota pateando una urna que va a caer directamente a un tacho de basura, cuya tapa es sostenida por un sonriente militar con una de las manos en el bolsillo en posición arrogante. "*Con el objeto de constituir la unión nacional*" y "*afianzar la justicia*" son acompañados de imágenes de represión: la policía y el ejército golpeando duramente a los obreros y persiguiendo con un enorme perro a los intelectuales. "*Proveer la defensa común*" es yuxtapuesta con una esvástica formada por botas de cuero con espuelas. Finalmente "*y asegurar los beneficios de la Libertad*" nos muestra una escena en el interior de una comisaría. Un personaje que representa de forma clara a un estudiante universitario ha dejado en una mesa contigua sus libros y anteojos, mientras su cabello es tironeado con violencia por un policía, un segundo oficial apunta una lámpara incandescente a sus ojos y un tercero se apoya en un fichero y fuma un cigarrillo con su pistola a la vista en su sobaquera (*Tío Landrú* #44, 1969, 18-19). **(FIG 97)**

Como vemos, la represión emprendida por el gobierno de Onganía estaba lejos de ser un tema tabú. La imagen más común empleada para caracterizar esta política es la de un estudiante siendo perseguido por un policía con una macana, que eventualmente emplea para cascarlo en la cabeza y producirle chichones. Esta imagen es empleada por Vilar en un chiste en el cual un intelectual dice "*Mi fuerza no está en el garrote sino aquí, en la cabeza*" siendo inmediatamente golpeado en la misma por un gordo y bigotudo policía (*Tío Landrú* #3, 1968, 4). O por Caloi, quién al conmemorar el aniversario de la revolución aprovecha las frases del verdadero discurso conmemorativo pronunciado por Onganía y yuxtapone la frase "*hemos efectuada una nueva y eficaz reforma universitaria*" con un policía corriendo a un estudiante (*Tío Landrú* #3, 1968, 18).[117]

[117] Este recurso gráfico es empleado de forma magnífica por Caloi en una de sus primeras colaboraciones en el semanario *Análisis*. La imagen nos muestra dos manzanas de una ciudad que claramente es identificada como

Pero también, como hemos visto en Viuti, se desliza hacia la representación de la tortura en las dependencias policiales. Una tapa de Landrú es significativa a este respecto. Emplea el efecto de continuación del chiste en la contraportada, frecuente en *Tío Landrú*. En la tapa observamos a un detenido quién se encuentra frente a una dupla de policías. El detenido tiene las manos esposadas y una expresión de evidente inquietud. El policía le menciona "*Pase a la oficina de al lado. Pero no se preocupe: nadie está obligado a declarar contra sí mismo*". Cuando observamos la contraportada, vemos que la sala de al lado es la "*Sala de torturas*", allí un verdugo ataviado con capucha al estilo medieval sostiene un látigo de varias puntas mientras se distribuyen en el suelo y en una mesita diversos elementos de torturas: un serrucho, una maza llena de picos y, significativamente, dos picanas (*Tío Landrú* #22, 1968, 1 y 28). **(FIG 98)**

Kalondi asimismo, dentro de *Primera Plana*, a partir de 1969 comienza a realizar una serie de trabajos cada vez más oscuros donde retrata la represión de diversas formas. Dibuja una corta historieta en donde un personaje sin nombre, enmarcado desde los hombros para arriba, opina que la situación "*no me preocupa para nada. Total, no pago impuestos ni jubilación… De modo que ni el país ni yo dependemos de mí*". Después insiste "*¿Y porque preocuparse tanto por la situación? Al fin y al cabo, la situación no es mala*". Luego el encuadre se aleja para revelar a dos corpulentos hombretones que lo sostienen mientras sus manos se encuentran apresadas en una camisa de fuerza y retruca "*lo malo es el electroshock*" (*Primera Plana* #340, 1969, 51).

Estas tendencias comienzan a dibujar una imagen clara del gobierno: aislado de la sociedad y sin rumbo, no representa a nadie e incluso realiza titánicos esfuerzos para acallar toda queja y todo intento de reforma. La democracia y el derecho al voto, tan cuestionados en la etapa anterior, comienzan a ser vistos como la única alternativa frente a un gobierno autista que solo está interesado en imponer su visión desde arriba.

Retornando a Lino Palacio dos caricaturas del período nos hablan de esta fragilidad. En una se ve al gabinete aislado en una islita minúscula, lanzando cartas dentro de botellas. Abajo se lee: "*Es hora de comunicarse con el pueblo*" (*Primera Plana* #336, 1969, 14). Onganía observa con un cigarrillo en la boca y expresión de resignación aburrida. En la otra, pocas semanas luego del Cordobazo, se ve al gabinete subido a un barco con destino incierto,

---

Buenos Aires por la arquitectura. El punto de vista nos muestra la totalidad de una manzana atrapada entre diagonales. De un lado de la misma hay un banco, que está siendo desvalijado por un conjunto de ladrones con pistolas y ametralladoras, vestidos con gorras y pañuelos que cubren su cara. Del otro lado se alza una universidad frente a la cual se detiene un camión de donde desciende un nutrido grupo de policías, armados, quienes ingresan a la misma. Separados por menos de 50 metros, la fuerza policial demuestra toda su arbitrariedad y la aplicación desproporcionada y errónea de sus recursos (*Análisis* #386, 1968, 28).

con Onganía como capitán observando por su catalejo con cierta preocupación (*Primera Plana* #339, 1969, 11). Estos dibujos acusaban al Presidente de un defecto terrible para quién durante años había sido el hombre fuerte y garantía de gobernabilidad de la Argentina: la falta de liderazgo, la debilidad.

En *Tío Landrú* entre finales de 1968 y durante 1969, las imágenes del aislamiento eran comunes. En el número 42 Ceo dibuja al presidente como domador. En el centro de la arena circense se encuentra una jaula donde hay tres leones encerrados. Uno con la cara de Illia debajo del cual se lee "*Política*", otro debajo del cual se lee "*Universidad*" y un tercero con la cara de Ongaro debajo del cual se lee "*Gremios*". Onganía se encuentra afuera de esta jaula, rodeado del público, y piensa "*No aplauden… pero tampoco silban… evidentemente tengo consenso*". Lo novedoso de la composición es que alrededor del público Ceo dibuja una segunda jaula, que encierra a la sociedad toda junto con su domador (*Tío Landrú* #42, 1969, 4). **(FIG 99)**

Caloi, por su parte, realiza dos imágenes que evocan esta situación, en la revista de Landrú y en *Análisis*. La imagen de *Tío Landrú* representa una vez más a Onganía como un domador. La Patagonia, sector de la Argentina donde mudó a todo el gabinete durante varios meses en pos de construir un verdadero federalismo, es un león aparentemente controlado, cuyas fauces se abren frente a su cabeza. Es simpático e inocente y Onganía quiere colocar su cabeza en la boca del mismo. Pero detrás de él se encuentra un felino feroz, de grandes uñas, más flacucho y con una boca gigantesca que se encuentra a punto de devorarlo. Debajo de este león se lee "*Tucumán*" (*Tío Landrú* #46, 1969, 2). En *Análisis*, mientras tanto, Onganía se encuentra cocinando en el centro del cuadrito, revolviendo una olla de la cual sale humo. La composición lo aísla en el centro de la imagen, separado por un océano de blanco de una valla detrás de la cual se amontonan una infinidad de pequeños dibujos de personas. Todos observan como se cocina el futuro del país a una distancia prudencial (*Análisis* #430, 1969, 4).

Una historieta de Bróccoli también recurre a este divorcio entre ciudadanía y gobierno. Sigue a un personaje dientón, vestido de traje y anteojos: "*el joven Florencio Gutiérrez cumple 26 años y cae en la cuenta que nunca en su vida tuvo oportunidad de votar"*. Entonces gana la calle "*dispuesto a hacer valer sus derechos"* y "*apela a la libertad de expresión*". La imagen muestra al personaje en la calle con una pancarta que dice "*¡Quiero votar!"*. Esta actitud le envía a la cárcel por "*alteración del orden público*", donde pasa ocho horas detenido. Sin embargo no amedrenta y vuelve a la vía pública con una pancarta que dice "*Quiero votar, caramba*". Esto le vale un nuevo encarcelamiento de 24 horas. Finalmente

conoce a una mujer, se casa y se convierte en "*Don Florencio, un burgués gordo y calvo*". Renuncia a sus deseos políticos. En el último cuadro, sin embargo, se nos indica "*En un país de América Latina, en 2034, el joven Neutrón Gutiérrez (biznieto de Don Florencio) cumple 26 años y cae en la cuenta de que nunca en su vida tuvo oportunidad de votar…*" (*Tío Landrú* #44, 1969, 13).

Como hemos visto, los dibujantes comienzan a tener una aguda conciencia de la situación de Argentina en el "concierto latinoamericano" y el mundo. Si antes hemos visto los dibujos de los mismos que se solidarizan con el destino político de otros países latinoamericanos, el otro lado de la moneda consiste en la continua puesta en ridículo de los intentos del gobierno de seducir a los organismos de crédito internacionales y, especialmente, a los Estados Unidos. Este tipo de crítica nacionalista, como hemos visto en capítulos precedentes, tenía fuertes raíces en la tradición intelectual argentina, habiendo sido empleada tanto frente a Perón como a Frondizi al respecto de los contratos petroleros. En este caso, quién llevará el grueso de la condena será Krieger Vasena. Aldo Rivero dibuja una portada en la cual imita el diseño del afiche de *El Dependiente*, la primera película de Leonardo Favio. Krieger ocupa el lugar del dependiente del título, pero en la pared, en el lugar que debería ocupar el retrato del jefe, se ubica una imagen del Tío Sam (*Tío Landrú* #38, 1969, 1). Caloi dibuja a un Krieger Vasena gigante parado sobre la bandera norteamericana, cuya "*imagen for export*" es alabada y aplaudida por empresarios con traje, puro y sombrero de copa, que incluso llegan a ofrecerle ramas de olivo. Mientras tanto, en el interior de la silueta del funcionario (o sea, en la "imagen interior", opuesta a aquella que se exporta) se encuentran dibujadas una serie de imágenes de la carencia: una mujer que da vuelta una olla donde no hay nada, un mendigo cubierto de moscas, una villa miseria (*Tío Landrú* #39, 1969, 4). **(FIG 100)**

Poco después cerraría *Tío Landrú*. Unos cuantos meses más tarde sería el turno de *Primera Plana*. El rápido proceso de descomposición del sueño de Onganía de un país ordenado, y los estallidos sociales en Córdoba, Tucumán y Rosario, no serán motivo privilegiado de la pluma de estos dibujantes, quienes sin embargo habían trazado desde mucho antes de la protesta los motivos que llevarían a esa situación a un gobierno indiferente. Onganía es representado como retrogrado, conservador, inoperante, furioso, suplicante frente a los Estados Unidos y, en líneas generales, como un gobernante muy poco simpático no solo para los artistas que aquí tratamos, sino también para la totalidad de la población.

Finalmente, queremos detenernos en dos chistes aparecidos en *Tío Landrú*. El primero procede de la mano de Landrú. En el se observa, sobre la portada, a un conjunto de personas paradas en fila en la calle. Uno de ellos, un típico personaje seudo aristocrático de sombrero

gigante de Landrú, opina "*No sé si será ilusión óptica, pero a mí me parece que la revolución marcha*". Cuando llegamos a la continuación del chiste, en la contratapa, observamos un autito donde marchan Krieger Vasena, Onganía y Costa Méndez, cuyas ruedas están formadas por espirales, las cuales, cuando se agita el dibujo de derecha a izquierda, dan la impresión de que giran (*Tío Landrú* #13, 1968, 1 y 28). Lo curioso es que, fiel a su estilo, Landrú estaba re-utilizando un procedimiento cómico ya empleado. Tres años antes, en *Tía Vicenta*, había dibujado a un Illia de cara somnolienta con una espiral que le ocupaba todo el cuerpo. El epígrafe leía: "*El presidente se ha vestido con un traje con dibujos Opart. Mueva el dibujo de derecha a izquierda, fije la vista y le parecerá que el presidente se mueve*" (*Tía Vicenta* #325, 1965, 1). Tres años más tarde, mediando un golpe de estado que había sido enormemente pedido y aceptado por la totalidad de la sociedad, nada había cambiado, el país seguía sin avanzar, la solución había llegado a un punto exactamente igual que aquel que tanto se habían preocupado por expulsar.

La segunda imagen es sumamente interesante porque plantea una solución a la pregunta que nos hemos realizado aquí: ¿Cómo representar a Onganía? Apareció en la última página del último número de *Tío Landrú* y lleva una firma un tanto difícil de descifrar que parece decir "Iaco". Sin embargo, y en este caso puntual, podemos afirmar que el verdadero autor de la caricatura tiene una importancia secundaria. La imagen muestra a un Onganía trazado de forma cuasi realista, con un fuerte sombreado en la cara y una expresión de tristeza, quién se encuentra sentado en su cama abrazando sus rodillas. El último ejemplar de *Tío Landrú* yace abierto sobre el cobertor. Encima de la cama y a lo largo de la habitación se desparraman otros Onganías, una multitud de ellos, cada uno una representación según el estilo de uno de los dibujantes de la revista. Está el Onganía de ojitos juntos y cabeza gigante de Landrú, el Onganía geométrico y con ojos pálidos de Faruk, el Onganía de mirada perversa de Caloi, el Onganía con el ceño desconfiado de Viuti. Todos ellos aparecen frente a su modelo y no lo dejan dormir (el dibujo se titula "*Insomnio*") como si fuesen los fantasmas del pasado, el presente y el futuro, surgidos de la pluma de los dibujantes (*Tío Landrú* #47, 1969, 35). **(FIG 101)**

He aquí una respuesta: si no se puede dibujar a Onganía como otra cosa que Onganía, entonces la solución está en el trazo, en el estilo, en la manera particular en que cada dibujante lo representa, que siempre será distorsionada, que siempre conllevará un grado de caricaturización que lo alejan del modelo ideal y lo ponen en una situación ridícula. Onganía puede cerrar revistas, pero no puede dominar los elementos básicos que construyen los rasgos del dibujo de cada uno de nuestros artistas. No puede controlar sus manos y hacerlas dibujar

como él quisiera. A pesar de todos sus intentos represivos, un estilo uniforme de representación es algo a lo que ningún político podrá aspirar jamás.

5.3 Un nuevo actor en imágenes: la juventud entre el comunismo, la modernización y la incomprensión.

Mencionar que la irrupción de la juventud como grupo social y categoría analítica en Argentina, entre finales de los años sesenta y principios de los setenta, es uno de los elementos más destacados es una obviedad. El veloz y furioso proceso de radicalización política y conversión al peronismo y el marxismo de grandes porciones de jóvenes de clase media argentinos fue extensamente documentado y narrado, siendo la obra probablemente definitiva *La Voluntad* de Caparrós y Anguita (1997/2013).

No es nuestra intención, por supuesto, retrazar estos pasos. Pero en los últimos años la juventud argentina de los sesenta ha retornado como un tema posible para la historiografía, justamente al correr el foco de lo político a lo social y cultural. El redescubrimiento de la juventud viene dado tanto por el hecho de que no todos los jóvenes de los sesentas y setentas se volcaron a la militancia política como por la multiplicación de los abordajes teóricos y metodológicos posibles para su actividad. Esto se observa de forma clara en el libro *Los Sesentas de Otra Manera* (Cosse, Felitti y Manzano, 2010), especialmente en el trabajo de Valeria Manzano centrado en las formas de consumo musical de la juventud de principios de los sesenta y su interacción con los sonidos y artistas de la "nueva ola". Manzano reconstruye la manera en que la llegada del rock en Argentina se conectó con una modificación del mercado discográfico, con nuevas prácticas de diversión nocturna y con nuevas formas de consumo que dieron lugar a la creación del Club Del Clan "*no como prehistoria del rock nacional sino como un episodio central en la transformación y juvenilización de la cultura de masas*" (Manzano, 2010, 21). Asimismo, la autora también rescata a María Belén y Alejandra, los personajes de Landrú, como representaciones de esta juvenilización.[118]

Para la autora, las discusiones alrededor del rol de los jóvenes en relación al rock y el baile a principios de los sesenta desataron "*las primeras reflexiones sistemáticas sobre los cambios en la cultura de masas*". Desde la izquierda esto significó "*avizorar el proceso de "manipulación" y de "alienación cultural""*. Esto generó una serie de luchas culturales que se dirimieron "*en el terreno de una cultura de masas y prácticas de consumo juvenilizadas y tuvieron al término mersa como su organizador básico*" (Manzano, 2010, 59).

[118] Este artículo se inserta en los estudios más amplios de la autora, entre los cuales se encuentra su tesis de doctorado, *The Making of Youth in Argentina: Culture, Politics, and Sexuality (1956-1976)* (2009), a la que lamentablemente no llegamos a acceder.

En capítulos anteriores hemos reconstruido la labor de Landrú en relación a los jóvenes. Hemos notado su aguda sintonía con los cambios sociales y su precisa observación de las nuevas culturas juveniles. Manzano menciona el cambio en las prácticas nocturnas marcado por las nuevas boites y boliches ubicados, en un principio, en San Isidro, hecho que también hemos visto conectado a la forma de vida y a las prácticas comerciales de Landrú. Sin embargo, la ubicación de Landrú como interpretador de la cultura joven es bastante curiosa. A mitad de los sesentas el humorista ya tenía 40 años, volviéndolo un participante que se encontraba muy alejado etariamente de los mismos jóvenes que ayudaba a retratar, pero que sin embargo compartía sus espacios de entretenimiento y sus códigos lingüísticos. En ese sentido, Landrú es un extraño ejemplar. Nuestra pregunta, entonces, es la siguiente: ¿Cómo surge la categoría gráfica del joven? Y también, de forma más importante: ¿de que modo se transforma la caracterización del joven en el humor gráfico argentino entre finales de los sesenta y principios de los setenta?

Si observamos la codificación gráfica del joven y el estudiante universitario fuera de Landrú encontramos que el humor gráfico argentino mantiene una representación muy tradicional. Podemos partir de las tiras de Calé en *Buenos Aires en Camiseta*. El mundo que habita Calé, valga decirlo, es aún el mundo del Buenos Aires de los años 40 y 50, pero es significativo lo que nos dicen sus dibujos acerca del estatuto del joven. Podemos tomar, por ejemplo, una tira llamada "*El Novio*". En esta tira se observa que el hombre viste impecable traje, un jopo engominado, zapatos, corbata, pañuelo en el bolsillo superior del saco. Mientras tanto la mujer cuenta con dos elementos intercambiables de vestimenta, por un lado la pollera y la blusa, que la señalan como una persona joven, y por otro el vestido. Entallado en el caso de las jovencitas, destacando sus curvas. Como una especie de bolsa que cubre un cuerpo esférico en el caso de las mujeres de edad (Calé, 2013, 9). El mundo gráfico de la juventud, para Calé, es una especie de camino en transición a la adultez. Uno usa los pantalones cortos y el pelo alborotado del niño, luego pasa a los trajes y la elegancia que busca remedar la de sus padres y finalmente se transforma en un hombre que camina de la mano de su esposa por la calle.

La juventud, como categoría, era meramente transitiva. El joven era un adulto en vías de desarrollo cuya forma de vestir y maneras de comportarse lo demarcan como un proyecto de madurez. No existía una diferencia ni gráfica ni estética, ni una marca de la moda que lo diferenciase de su futuro como un padre de familia. En última instancia existe simplemente una condición filiatoria diferencial: el joven es soltero, el hombre está casado. Por lo tanto, la actividad principal del joven se relaciona con su búsqueda de compañera.

El acelerado cambio de los sesentas sumirá a los dibujantes en la confusión. A menudo confundirán política con bohemia y consumos culturales novedosos. Landrú se concentrará en los consumos, pero otros artistas lo harán en aquello que verán de negativo o disolvente con respecto al compromiso político y otros aún en las nuevas ideas, políticas, sexuales o artísticas, que a su vez se confundirán con el juicio negativo al compromiso político. Estos tres vectores se confunden constantemente en el imaginario de los dibujantes. Además, en algún momento de finales de los sesenta la imagen del joven comenzará a fundirse con la imagen del guerrillero que, como hemos visto en capítulos previos, hasta mitad de los sesenta continuaba homologada al guerrillero cubano, una imagen que no tenía mucho que ver con la juventud sino más bien con la idea de un aventurero curtido y masculino. Todos estos procesos decantan a principios de los setenta, acompañados, además, del influjo de una serie de dibujantes que ya pertenecían, etariamente, a la categoría de la juventud. En otras palabras, la imagen del joven de un Crist o un Fontanarrosa será muy diferente de aquella de otros dibujantes con mayor carrera.

Aquí dejaremos de lado a María Belén y Alejandra, que ya han sido tratadas en forma más extensa en el capítulo sobre Landrú y en otros trabajos, para tomar una serie de tiras e imágenes de este momento transicional. Nos interesa observar como los dibujantes partieron de una imagen bastante estereotipada y confusa para llegar a una codificación cercana a la realidad del joven comprometido cultural, política y filosóficamente.

Podemos iniciar nuestro análisis con una tira aparecida en *Azul y Blanco* y debida a la pluma de Vilar. Las tiras retratan la vida de un personaje llamado Fubita que sirve como metáfora para el conjunto del grupo universitario. Hay que tener en cuenta el contexto de su publicación, en el interior de un periódico que sirve como vocero para un sector nacionalista particularmente preocupado por el orden en las facultades y la moral juvenil. Además, hay que considerar que fue una tira de corta vida, apareciendo solamente dos veces en *Azul y Blanco.*

Fubita es una joven que viste medias negras, pollera y un impermeable de grandes solapas que lleva adherido en una de ellas el signo de la hoz y el martillo soviético. En el puñado de tiras publicadas, la joven es un símbolo de cómo en las universidades se hace de todo menos estudiar. Así, por ejemplo, en su primera aparición menciona "*¡Ahora que logré ingresar en la universidad del estado…"*. El siguiente cuadro la muestra tirando los libros por los aires y diciendo "*Basta de estudiar…*". Finalmente, en la viñeta final ingresa en el edificio universitario y exclama "*Por fin podré empezar a hacer política*!" (*Azul y Blanco* #2, 1966, 18). Dos tiras más abajo le menciona a un compañero, pelado, de anteojos de marco redondo,

impermeable y gran barba: "*Ayer hice tres cortometrajes sobre sexo y erotismo, luego posé desnuda con Tito y sus hijitos para un cuadro que expondrán en Di Tella, de ahí salí para drogarme y por último fui a psicoanalizarme*". La cara de Fubita es la viva imagen del cansancio. El compañero, finalmente, le responde: *"¡Que vas a hacer! ¡La vida universitaria es agotadora!"* (*Azul y Blanco* #2, 1966, 18). **(FIG 102, FIG 103)**

En la siguiente (y última) aparición del personaje Vilar elige representar a su padre hablando con otro progenitor. El segundo menciona como debió comprarle varios libros a su hijo, ingresante de una universidad privada. El padre de Fubita menciona que su hija está en la universidad del estado y exclama "*Por eso tuve que comprarle 3 uniformes de guerrillera, 2 ametralladoras y 5 bombas molotov*" (*Azul y Blanco* #4, 1966, 24). En otra de las tiras, un personaje barbudo y de anteojos le pregunta si para afiliarse al Partido Comunista debe ir a la oficina del partido o a la Facultad de Filosofía y Letras (*Azul y Blanco* #4, 1966, 24).

Fubita representa un caso extremo de la consideración negativa de la juventud por los dibujantes. Su escasa duración dentro de la revista parece indicar cierta aprensión de parte del mismo Vilar a su virulencia. Sin embargo, esta no es la única representación que equipara universidad y juventud, en partes iguales, con holgazanería y extremismo político. El mismo Lino Palacio, en sus últimas contribuciones a la revista, parece adherir a esta visión. En una de ellas, aparecida en la portada del número 8, se encuentran reunidos tres personajes, dos hombres y una mujer, de cualidad moral dudosa. Los tres visten impermeables y llevan libros bajo el brazo. Uno de ellos además carga un palo con un clavo atravesado y otro una bomba caricaturesca, redonda y con mecha. Portan barba y anteojos. El que sostiene el palo, de frente a la audiencia, con cara de furia menciona *"¡Hay que ir a estudiar a otra parte, aquí se terminó la libertad en la enseñanza!"* (*Azul y Blanco* #8, 1966, 1). Este dibujo fue publicado el 25 de agosto, menos de un mes después de la Noche de los Bastones Largos.

Otro dibujo de Palacio es menos directo pero a la vez más sugestivo por su riqueza iconográfica. En el se observa al martillo y la hoz soviéticos, antropomorfizados como una joven parejita que está sentada en el banco del parque (el martillo como el hombre, la hoz como la mujer). Lloran y se lamentan porque "*Estamos fritos con este gobierno que no permite parejas en las plazas*" (*Azul y Blanco* #11, 1966, 16). El dibujo realiza un verdadero colapso de significados en una sola imagen. En primer lugar, recuerda a los dibujos sobre noviazgos de Calé, que siempre giraban alrededor de la imposibilidad de la parejita para concretar sus citas amorosas y sus besos por la moralina y la vigilancia de la familia y el hermanito, muchas veces enviado como arbitro en las salidas. En segundo lugar, recuerda a la iconografía del paredón y Villa Cariño impuesta por Landrú durante muchos años en *Tía*

Vicenta, la idea del espacio público como único lugar de encuentros clandestinos por la opresiva moral de la época. Luego, unifica una idea de juventud basada en los encuentros inocentes para besarse en el espacio público con otra que comenzaba a surgir, muy diferente, de juventud politizada. El encuentro clandestino ahora no es peligroso solo por lo que implica para la sexualidad juvenil, sino también porque fomenta la circulación de ideas marxistas contrarias a la identidad argentina. Defiende una postura de censura moral basada en temores de carácter ideológico: la juventud es peligrosa no solamente por su sexualidad, sino porque esa sexualidad va ligada indisolublemente con ideas políticas negativas y disolventes. **(FIG 104)**

Landrú, en *María Belén*, realiza un par de imágenes que yuxtaponen la frivolidad de sus personajes con el proceso de cambio de la juventud y su represión en las universidades. Una de las imágenes muestra a María Belén en una zapatería, vestida con un vestido Courrèges y unas medias con rombos, llevando a su perrito de una correa con moño. La heroína de Landrú menciona al zapatero "*Voy a ingresar en la Universidad. Deme un par de Botet*" (*María Belén* #4, 1966, 1). Publicado a veinte días de la Noche de los Bastones Largos, una vez más Landrú encontraba formas oblicuas de referirse a la dominación militar y la represión. La siguiente imagen es más trivial. Chonchón, el novio de María Belén, se encuentra en la puerta de la Facultad de Filosofía y Letras, a la cual le han cambiado el nombre por "*Facultad de Filosofía Loren*" y exclama "*Mirá, Fitito. Estoy chocho con las innovaciones del decano*" (*María Belén* #8, 1966, 1). Chonchón y los dos compañeros con los que charla se encuentran vestidos, aún, de la forma en que se suponía que un estudiante serio debía hacerlo: corbata, traje, zapatos, un par de libros bajo el brazo. De hecho, el sintagma de los libros bajo el brazo es el elemento más empleado por los dibujantes a la hora de distinguir a un simple hombre de un estudiante. Una vez que comience a publicarse *Tío Landrú*, este elemento gráfico será acompañado por su pareja: el policía que lo persigue con la macana en la mano.

Por supuesto que las preocupaciones por la juventud se encontraban a la orden del día en la prensa, en amplios sectores políticos y, en general, en la mente de cualquiera que tuviese más de 30 años. Ya en 1960, en una nota publicada en la revista *Atlántida* y titulada "La juventud iracunda. ¿Existe en la Argentina?", Divito opinaba que "*esta juventud iracunda, que baila, que baila el rock (o ya dejó de bailarlo) y masca chicle globo, es una nueva edición (tal vez corregida pero no muy aumentada) de aquella que hace años bailaba el bugui bugui y mascaba "yum yum"*". Además mencionaba que

> … lo que caracteriza a la juventud actual es su irrefrenable tendencia a uniformarse de "iracunda". Hace años no existía un equivalente del "blue jean" ni de las camperas de cuero, que comenzaron siendo una prenda imprescindible para andar en moto, y concluyeron siendo un simple distintivo de los que no tienen moto pero quieren aparentarlo.

Aquí realizaba una perspicaz observación sobre la moda que era muy pertinente para quién se había hecho famoso re-interpretándola e imponiéndola a través de sus famosas chicas. Finalmente, llegaba a la conclusión de que "*el "iracundo" de hoy poco difiere del "patotero" de ayer y del "guapo" de siempre*" (*Atlántida* #1126, 1960, 38).

Esta visión periodística de la juventud como algo ligeramente incomprensible y preocupante surcó los sesentas y, para el momento que tratamos, ya ocupaba grandes artículos en las principales revistas. En 1966 *Confirmado* publicaba un "Informe sobre la juventud" en donde marcaba su heterogeneidad y, en líneas generales, su conformidad con el universo social imperante. Destacaban que "*no establecen identidad entre sí*" pero sin embargo "*existen problemas comunes que cada uno enfrenta individualmente*". Entre ellos se encontraba el de la vocación y el desarrollo personal. Uno de los entrevistados destacaba "*En términos generales, los que ganan bien viven confortablemente, pero pierden su libertad. En cambio, los que defienden la libertad a toda costa, pasan penurias económicas*" ("Informe sobre la juventud", *Confirmado* #65, 1966, 36).

Asimismo, destacaban el cambio frente a las actitudes sexuales, pero este era un cambio que tenía sus límites:

> … casi sin distinción de clases se observa una liberalidad creciente. Pero tampoco hay grandes excesos (…) Es posible que entre pequeños grupos de estudiantes e intelectuales los jóvenes se intercambien las parejas, pero la situación más común es que la relación sexual ocurra entre jóvenes novios que se quieren. ("Informe sobre la juventud", *Confirmado* #65, 1966, 36).

En definitiva, llegaban a la conclusión de que "*no hay en la Argentina actitudes fuertes de rebeldía, e incluso los jóvenes tienden a una posición que, sin ser abiertamente conformista, parte del aceptamiento del mundo tal cual es*". Esta conclusión contrasta fuertemente con la aseveración unos cuantos párrafos antes de que

> …mientras los partidos políticos no consiguen reclutamientos entre la juventud, las organizaciones extremistas se nutren con ellos, instrumentan su entusiasmo con acciones concretas de lucha, a menudo violentas" ("Informe sobre la juventud", *Confirmado* #65, 1966, 36).

Un par de años más tarde la situación ya había cambiado y la misma revista publicaba un informe que llevaba por título "Juventud: medio país marginado". Respondía a un discurso de Onganía en el cual había anunciado el inicio del "tiempo social" y había hecho vagas alusiones a un proyecto de inclusión de la juventud en su gobierno. Allí, mencionaban que "*la confusa ideología que va surgiendo en la juventud ya no es, por cierto, el marxismo clásico o el comunismo (…) No se levantan contra los burgueses en particular, sino contra los adultos en general*" ("Juventud: Medio país marginado", *Confirmado* #163, 1968, 19). Asimismo destacaban una serie de elementos comunes resaltados por "*sociólogos y psicólogos que han estudiado el tema*" entre los cuales se destacaba que el joven tenía cada vez más presencia porque "*la sociedad lo madura intelectualmente y admite su creciente independencia pero no le proporciona un status*". También destacaban la rapidez de los cambios de valores "*en forma tal que los jóvenes no admiten como pauta de referencia el sistema valorativo de la generación anterior*". En definitiva "*Se exalta, se glorifica al joven, pero se desconfía permanentemente de él*" ("Juventud: Medio país marginado", *Confirmado* #163, 1968, 20).

Asimismo, *Panorama* publicaba una nota llamada "Por que se rebelan los jóvenes". Se iniciaba describiendo una típica conversación en un bar o boliche de moda, donde se destacaba la cualidad improvisada y relajada de la diversión juvenil:

> … esas reuniones (…) constituyen una de las formas más cultivadas de diversión (…) Se baila, se canta, se charla, se discute, se arman parejas sin certezas de duración. Y no es raro que también asistan algunos de los artistas e intelectuales jóvenes que realmente producen ya una obra seria.

Esta imagen se contraponía a la idea facilista de "los jóvenes" que sostenía una parte de la sociedad como grupo sin forma ni contorno: "*se dice que "los jóvenes" son ruidosos, desprejuiciados, cínicos o irresponsables, no respetan nada, quieren hacer lo que se les antoja, se visten de manera extravagante*" ("Por que se rebelan los jóvenes", *Panorama* #64, 1968, 38). La revista encontraba el porque de su rebelión en un punto más claro: "*coinciden totalmente (…) en despreciar a los partidos políticos existentes y las ideologías heredadas, así como en señalar que no participan para nada en las decisiones que se toman en el país*" ("Por que se rebelan los jóvenes", *Panorama* #64, 1968, 39).

La juventud también apareció en una nota realizada por la revista *Extra* ese mismo año, en donde se recogían las declaraciones de Landrú y de su hijo. El humorista destacaba que

> Creo que hemos creado para los jóvenes un mundo que antes de nosotros no existía (…) Cuando yo tenía 20 años necesitaba trabajar y no era fácil conseguir trabajo, y no digamos

> las chicas: no sólo no conseguían trabajo por nada del mundo sino que cuando lo lograban pasaban a la categoría de "locas". Les hemos dejado también otra moral. Nosotros íbamos a bailar con "chaperones"; hoy yo confío en mi hijo. ("Ladran pero no muerden", *Extra* #38, 1968, 25).

Mientras tanto, su hijo, Raúl Alejandro Colombres, que en aquel entonces contaba con 18 años, destacaba que "*Contra nuestros padres podemos tener quejas, pero apenas las quejas comunes; con los abuelos, en cambio, no es lo mismo: nunca entienden nada, ni a nosotros ni a nuestros padres*" ("Ladran pero no muerden", *Extra* #38, 1968, 28). La nota destacaba que los jóvenes debían dejar de quejarse y simplemente tomar la posición social y el poder que desean ya que "*En una tecnocracia –como será la forma de gobierno que sobrevendrá- los jóvenes y los técnicos formarán una nueva clase social*" ("Ladran pero no muerden", Extra #38, 1968, 28).[119]

En general observamos una serie de lugares comunes: la percepción de una nueva generación y de un claro quiebre va acompañada de intentos de comprensión y de la homologación del reclamo de la juventud con el reclamo social general: el deseo de participar. Asimismo, se destacaba la incomunicación con los valores de las generaciones precedentes, pero aún no se había llegado a la unión de juventud y radicalismo político.

Esta preocupación por la juventud se expresa en una de las mejores tiras que se publicaron en *María Belén* y *Tío Landrú*: "Los Superados", de Viuti, quién en 1966, cuando comenzó a dibujarla, contaba con escasos 22 años. "Los Superados" sigue las aventuras de un grupo de amigos con nombres como Epaminondas, Yuri, Boris y Simón, un conjunto de teóricos marxistas-revolucionarios de pacotilla-hippies-artistas que se dedica a reunirse en bares y exhibiciones de arte y meditar sobre la existencia humana. Los protagonistas se visten de formas estrafalarias, con grandes puloveres, sacos raídos, camisetas hippies, sandalias y viejos zapatos. Todos portan largas barbas y anteojos de armazón circular. De vez en cuando se los ve fumando una pipa. A menudo cargan libros bajo el brazo. De vez en cuando están acompañados de señoritas ataviadas de similar modo, con vestidos estampados y minifaldas. Su configuración gráfica está a medio camino entre una imagen humorística de los hippies y la contracultura y un personaje clásico de humor gráfico argentino. Como si a un protagonista

[119] Esta situación en donde Landrú y su hijo parecían capaces de enfrentarse a través del abismo generacional contrastaba con la armonía entre Lino Palacio y sus hijos, que pertenecían a una generación anterior. En una nota publicada en *Gente* en 1971 se mencionaba que "*El señor Conflicto Generacional ha sido desterrado sin esfuerzo practicando las enseñanzas de Martín Fierro: "Los Palacio sean unidos porque esa es la ley primera, si se conflictúan los de adentro los demuelen los de afuera""* ("Somos los espejos de papá (o de mamá)", *Gente* #316, 1971, 28).

de Divito se le hubiese agregado la barba. La tira se publicó entre 1966 y 1969, produciendo una treintena de apariciones.

Es notoria no solamente por su intención de lidiar con la subcultura juvenil del momento, sino también porque pareciera prefigurar las representaciones de los hippies realizadas por los dibujantes enrolados dentro de los comix underground norteamericanos, especialmente los *Furry Freak Brothers* de Gilbert Sheldon. Asimismo, la tira no es complaciente con sus protagonistas: si bien los muestra como almas sensibles frente a las cuales el mundo les resulta demasiado cruel, también los caracteriza como intelectuales desconectados de la realidad y con una buena dosis de voluntarismo e ilusión acerca de las herramientas necesarias para cambiar el mundo. Por último, su registro "verbal" es particular, expresándose de forma alambicada y poética.

Los Superados concurren a exhibiciones de pintura donde personas comunes les piden explicaciones y contestan *"¡Como no! Lo haré gustosa el día que aprenda a pintar con la lengua"* (*María Belén* #10, 1966, 4). O uno de ellos se presenta como un pintor moderno, el dibujo lo muestra vestido con una boina, un gran guardapolvos y un moño, en una burla de la imagen del pintor de atelier, y explica su filosofía artística: "*Me atengo al comentario de un sensato labriego (…) Para obtener buenos frutos en el cultivo de cualquier arte… basta con echar tierra sobre el talento*" (*María Belén* #18, 1966, 5). O leen poesía a la que presentan como escrita en términos melifluos como "*Tu boca fue una herida que sangró borbollones de blasfemias, pero a mí no llegaron… porque un sabio guijarro las contuvo y extravió su propósito en las entrañas del liquen sudoroso*". Finalmente uno de los protagonistas golpea una mosca con un diario enrollado y es amonestado con las palabras: "*¡Insensato! ¡Has destruido toda la vida que había detrás de sus versos!"* (*María Belén* #26, 1967, 10). O, en otra tira, claman por LSD ya que el mundo está lleno de "*Aviones que caen, balas que silban, guerras que duran…*" (*María Belén* #56, 1967, 11). **(FIG 105)**

Además de sus aspiraciones artísticas, Los Superados se encuentran siempre atrapados entre su simpatía hacia el movimiento obrero, inspirada en un marxismo de difuso contenido teórico, y su enfrentamiento con las fuerzas del orden, que suelen castigarlos y enviarlos al calabozo. En una de las tiras uno de ellos propone concurrir al cine a ver una película de Bergman y otro responde: "*Mejor improvisemos un "happening": que cada uno se sumerja en sí mismo y busque un placer cualquiera*". En ese momento llega la policía, les pide documentos y los arroja al calabozo, lo cual genera el siguiente retruécano de uno de nuestros protagonistas: "*Apreciado Iván, cada hora nos sumergimos más, pero al placer lo busco y no lo encuentro*" (*María Belén* #20, 1966, 6-7). En otro la policía llega y les pide que presenten

su "*permiso para usar disfraz*" a lo que contestan "*Nosotros, pedazo de mentecatos, somos la indumentaria del progreso y de estas barbas pende el futuro de la humanidad*". El siguiente cuadrito los encuentra colgando de sus barbas en una jaula de la seccional policial (*María Belén* #28, 1967, 8). **(FIG 106)**

Tampoco la clase trabajadora los entiende. En una tira uno de ellos aparece cargando un obrero bajo el brazo, vestido con su reglamentario overol. Exclama entusiasmado "*¡Examinemos su estructura!*". Otro de ellos menciona: "*¿Sabrá este cretino que luchamos por redimirlo?*", ante lo cual el obrero contesta con un fuerte golpe en la cabeza del intelectual y huye con cara de furia. Finalmente, en el último cuadro, quién lo trajo exclama: "*¡Que modales! Realmente no parece la niña bonita de los sociólogos*" (*María Belén* #5, 1966, 11). En otra tira el barbado y bigotón Yuri grita desde una tarima en la cual le está hablando a un nutrido grupo de obreros: "*¿¡Cuándo se harán cargo, pedazo de proletarios, de la importancia que ustedes revisten como elementos de promoción, en la nueva tesis!?*" a lo cual sus interlocutores contestan: "*Con nosotros no te hagás el comandante, zepelín con rulos*" y "*Esperá, salame, que yo te ajusto la nueva tesis*" para finalmente dejarlo garroteado y colgando de un árbol (*María Belén* #47, 1967, 8). Finalmente, se encuentran visitando una villa para filmar un documental de agudo contenido social denunciando el hambre cuando un niño les contesta que "*sobra comida*" porque "*a la mayoría le importamos un pepino, casi todos nos obsequian la espalda*" y, como si fuera poco "*encontramos en cualquier rincón las narices de algún cineasta*" (*María Belén* #8, 1966, 8). Estas tiras hablan de la sempiterna incomprensión entre los intelectuales de clase media que intentan camuflarse con la clase obrera a la cual pretenden elevar con su cultura superior. **(FIG 107)**

Finalmente, la clase media tradicional tampoco los entiende y los desprecia. Suben al subte, clamando llevar un mensaje que "*sabrá llenar el hueco de vuestras almas*". Uno de los pasajeros responde "*¡Dale, "chivito"! Primero llená el hueco de mis bolsillos*" (*María Belén* #22, 1966, 9). O uno de ellos es sujeto de la atención de un niño, quién le dice a su madre "*¡Mirá que lindo enanito! ¿Por qué no lo llevamos para adornar el jardín de casa?*" y la madre responde "*¡Soltá, nene! Que esta gente solo sirve para adornar calabozos*" (*Tío Landrú* #34, 1969, 5).

En definitiva, "Los Superados" es un caso riquísimo de la juventud argentina en viñetas. La presenta en confusión con la bohemia y lo intelectual, pero es una subcultura que no ingresa de forma clara en ninguna de las divisiones gráficas que habían implementado los dibujantes durante años para caracterizar a las clases. Los Superados no cuentan con los rasgos ni de la clase media, ni de la alta, ni de la baja, son básicamente parias, o, como su

nombre lo indica, "elementos superadores de la división de clases". Sin embargo, sabemos bien que su indolente consumo cultural y su deseo de escaparse del mundo solo podían proceder de una afluente clase media. Obligaban a los dibujantes a buscar una nueva representación, que aparece aquí en su forma más primigenia gracias a la pluma de un artista que pertenecía al grupo de "los jóvenes" y compartía su visión crítica pero no era ciego a sus absurdos.[120]

Este tipo de imagen que reúne en una visión confusa a hippies, bohemios, intelectuales, política y juventud es la que encontramos de forma más usual en *Tío Landrú*. En el número 17 Herman presenta un chiste sobre "guerrilleros" en donde muestra al "*grupo de Taco Ralo*", una de las primeras células de las Fuerzas Armadas Peronistas liderada por Envar El Kadri, que realizó operaciones en el monte tucumano. Pero la imagen, una fotografía, en realidad corresponde a un grupo de motociclistas norteamericanos que podrían ser parte de los Ángeles del Infierno (*Tío Landrú* #17, 1968, 21). En otro ejemplar, el dibujante "Pan Duro" (Jorge Limura) presenta un "Manual Peuser" del guerrillero, con la intención de que "*el honesto funcionario"* evite *"la horrible confusión que se viene dando con tanta frecuencia entre peligrosos insurrectos, hippies pacifistas, domésticos turistas y algún que otro cazador de cachirlas*". Entre los elementos imprescindibles del guerrillero se encuentran la carabina, la granada, la bomba y "El Subversivo" (una revista con la imagen de Fidel Castro en la portada). El guerrillero representado es un curioso caso de sincretismo, a medio camino entre el luchador de las montoneras del siglo XIX y el guerrillero siglo XX de la Sierra Maestra (*Tío Landrú* #38, 1969, 5). **(FIG 108)**

Una imagen de Caloi también presenta este nuevo y amplio abanico de actividades que le corresponden a la nueva juventud. El título clama *"¿Sabe usted que está haciendo su hijo ahora?"*. En el centro de la página se observa un padre muy preocupado sentado en una silla. Alrededor se lee *"Subversión?"* y la imagen de un niño leyendo *Tío Landrú*. *"Ateismo? Terrorismo?"* y la imagen de un hombrecito colocando una bomba detrás de un cura. *"Estudiando?"* y una imagen de un estudiante siendo golpeado con una macana. *"Idiota útil?"* y un hombrecito observando un ovni. Finalmente, la respuesta se revela en la página siguiente: el padre respira tranquilo frente a su bebe durmiendo tranquilamente en la cuna (*Tío Landrú* #18, 1968, 25-26).

[120] Como menciona Levín analizando las representaciones de los jóvenes en Clarín: "*las contradicciones entre su privilegiada ubicación social y la atracción por un conjunto de valores que atentaba contra sus intereses materiales*" (Levín, 2013, 51).

El camino que seguiría la representación de la juventud en los siguientes años tendería a aislar los elementos de vestimenta de aquellos explícitamente políticos. Se separa la ideología de la moda y se descubre, finalmente, que todos pueden ser jóvenes por lo que escuchan o lo que visten, pero pocos son jóvenes en el sentido político del término. Esta fuga hacia la moda como atajo para representar a la juventud había sido ya percibida por Geno Díaz en 1967 en una tira publicada en la revista *Extra* donde muestra la manera de vestir de los jóvenes entre 1927 y 1967, a razón de un dibujo por década. Entre 1927 y 1957 una cosa se mantiene constante: el traje y los zapatos. Con cortes, telas y estampados diferentes, sin embargo cada uno de los hombres que protagonizan la tira utiliza esta indumentaria clásica. Pero el joven de 1967 tiene el pelo largo, una camisa estampada con flores, zapatos en punta, bigotes en forma de "u" invertida. Además, sostiene unos cuantos libros en su mano derecha. (*Extra* #24, 1967, 4-6). **(FIG 109)**

Para 1970 esta distinción ya parecía completamente establecida. Un dibujo de Kalondi publicado en *Periscopio* la ilustra. En el se hace eco de la tímida relajación introducida por Levingston, según la cual se había avanzado la idea de consultar a la población por las políticas del gobierno. El artista realiza una doble página en donde un conjunto de estereotipos sociales proponen sus respuestas para la situación social. En un desfile que incluye un trabajador de empresas extranjeras, un obrero, un peronista, un viejo oligarca, una empleada doméstica, un cura y otros, se encuentra un pelilargo de anteojos y bigotes, con mirada beatífica y chaqueta de cuero con un pin de corazón en la solapa. Recuerda a John Lennon. Este personaje opina "*Si nos escuchan a nosotros todo se va a arreglar y pronto seremos felices. All you need is love. No trabajar más: juntar flores y bailar*". En la hilera inmediatamente inferior a este sujeto se nos muestra a un revolucionario social. Su cara transparenta la furia, usa sombrero y el pelo corto, sin barba, y sostiene una bomba. Este exclama que "*Opino que no hay que pedir la opinión de nadie. Lo que hay que hacer es la Revolución Social y terminar con la farsa democrático-burguesa*" (*Periscopio* #40, 1970, 42).[121] **(FIG 110)**

Esta configuración se volverá pronto usual entre los dibujantes, convirtiéndose en otro estereotipo dentro de su arsenal y apareciendo de forma constante, como veremos, en las

[121] Esta clara distinción gráfica, sin embargo, todavía se borroneaba en la realidad. Una larga nota publicada en *Confirmado* en 1971 mencionaba las tendencias izquierdistas de la juventud e intentaba distinguir entre el "*militante verdadero del aventurero que, por amor al riesgo, se juega en la política como si fuera una picada con el auto de papá*". Esa misma nota se iniciaba con la descripción de una viñeta urbana en donde un oficial de la Armada se dirigía a una librería para comprarle un póster a su hija de 18 años y la encargada le decía "*Llévele el póster de Guevara. Es el que más les gusta a las chicas. Casi no traemos otros: tenemos ése y unos de Mafalda*" ("Juventud: El "cero" de la izquierda", *Confirmado* #313, 1971, 46).

revistas de humor de principios de los setentas. En 1973 la revista Gente ya podía realizar una nota de cuatro páginas titulada "¡Gente joven! ¿Cómo es? ¿Qué quiere?" que consistía en una selección de dibujos de Crist, Bróccoli, Fontanarrosa, Landrú y Caloi que giraban alrededor de la juventud. Todos los dibujantes coinciden en una serie de elementos comunes: las barbas, los bigotes, las remeras, la campera de jean, el vaquero, el pelo largo, la preocupación por el rock. Algunos, como Fontanarrosa y Bróccoli, se centran en el conflicto entre la juventud y sus progenitores. Fontanarrosa dibuja a un joven de pantalones amplios, derramado en un sillón, mientras escucha a su padre listar una serie de preceptos como "*No tenés que sentarte así*", "*No tenés que levantarte tan tarde*" y "*No tenés que divertirte tanto*" para concluir con un "*¡No tenés que ser tan reprimido, caramba!"*. Otros, como Crist y Caloi, se concentran en la ironía de que la juventud argentina busque la emancipación mediante la adaptación de íconos, ritmos y elementos de una cultura juvenil extranjera, la norteamericana. Caloi dibuja a un grupo de barbudos vestidos con pantalones con las estrellas de la bandera estadounidense, remeras de Yale University y del Pato Donald, diciéndole a un hombre vestido de pantalón y camisa: "*Ya vas a ver que poco a poco te vas a ir liberando como nosotros*". Crist presenta un grupo de rock llamado "The Black Dogs" quienes le expresan a un periodista: "*Queremos llegar a un estilo propio. Algo nuestro, muy argentino… ¿Me explico?*" ("Esto es broma, chicos… ¡Pero a no reírse tanto!", *Gente* #412, 1973, 84-87).

Sin embargo, todos responden a un estereotipo reconocible, todos comparten los rasgos de una cultura juvenil cada vez más cotidiana, reconocible para los dibujantes porque a menudo pertenecían a ella y homogeneizada en sus rasgos exteriores. El joven había recorrido un largo camino desde los novios en la vereda de Calé. Habían pasado por la incomprensión general y la mezcla de rasgos diversos en las representaciones para dar lugar a una nueva figura gráfica en la cual el cosmopolitismo y el consumo se anudaba con la insatisfacción y un deseo potente de cambiar el mundo. Las contradicciones ya presentes en "Los Superados" habían sido procesadas en una imagen típica a la que los dibujantes podían recurrir de forma continua. Los jóvenes habían surgido como fuerza independiente y ahora integraban el panorama social de la Argentina, y como tal eran carne de plumín, tipo ideal repetido en adelante.

6. Dibujantes y trayectorias en los años setenta.

6.1 Caloi: el primer peronista.

Caloi (Carlos Loiseau) nace en noviembre de 1948. Ya su fecha de nacimiento indica la diferencia generacional. Más de veinte años lo separan de Landrú y casi cincuenta de Lino Palacio. Sin embargo, Caloi mantiene una relación de directa influencia con esta generación, que ilustra la forma de transmisión del oficio en el humor gráfico: "*El que más me gustó siempre fue Oski (…) Fue el tipo que se tomó el laburo de reinventar todas las cosas en el dibujo (…) Son esos tipos que empiezan a competir con Dios.*" (Caloi, 1996, 24). Sobre la creación de Clemente siempre destacó la influencia de Quino: "*cada uno de los personajes de Mafalda también tiene un rasgo psicológico fijo. Y Quino lograba la variedad combinándolos*." Aunado a ese ejemplo y "*un poco con la influencia de los nuevos dibujantes, con el absurdo que había incorporado Copi, con el absurdo de viejos personajes como Krazy Kat...*" habría llegado a la perfecta combinación para crear al extraño ser sin brazos (Accorsi, 1994).[122]

Si en el caso de Copi nos interesó observar a un autor cuya condición política es a menudo obscurecida por la multiplicidad de posibles lecturas que ofrece su obra, en Caloi nos interesa encontrar la expresión más clara de una línea subterránea que venimos trazando en protagonistas secundarios de esta tesis como Francho y Nowens: un dibujante humorístico abiertamente peronista. Es por ello que esta breve reconstrucción de su trayectoria está centrada en los años que median entre su debut como dibujante en *Tía Vicenta*, *María Belén* y *Tío Landrú* y su ingreso a *Clarín* con su personaje más popular e imperecedero. Estos años, que representan una sección ínfima pero poco observada de su obra total, están caracterizados no solo por el desarrollo de su estilo, sino también por una militancia política que se observa de forma clara en su participación en la revista *Las Bases*.

Caloi nació en Salta, pero porque su padre trabajaba en YPF, como decía "*en realidad soy porteño (…) El que yo reconozco como el barrio de mi infancia, de la cuadra, los amigos, el club, es Temperley, Lomas de Zamora*" (Caloi, 1996, 12). Allí encontramos una doble significación: por un lado YPF, valuarte del nacionalismo económico argentino, lugar de trabajo de su padre. Por otro, el barrio, el club, el lugar de la temprana socialización de los

[122] También Saul Steinberg: "*un poco el padre de todos nosotros (…) Si hoy hay un pibe que hace una cara con dos puntos y un siete al revés, no sabe que hay un tipo, Steinberg, que fue el que empezó eso*" (Caloi, 1996, 25).

años peronistas. Como tantos otros artistas que hemos tratado aquí, los inicios de su trabajo como dibujante se hunden en su infancia: "*Dibujaba como hablaba. Y en cualquier parte. (…) Así que dibujaba en la calle, en las paredes, dibujaba con la tiza de las demoliciones, con los ladrillos, con carbón*" (Caloi, 1996, 12). Estos recuerdos se mezclan con la evocación de un linaje artístico puramente porteño que tiene en Calé a su mayor exponente:

> Cuando Calé ya desaparecía, y yo era un profesional, empecé a valorizar su obra, porque a la par de él, el barrio, los valores y todas esas cosas que Calé también describía empezaban a desaparecer (…) había pintado una parte de mi vida, que curiosamente era la misma de la mayoría de los argentinos. Y además de una parte de la historia política, porque Calé es el pintor de la cultura popular de la etapa peronista. (Vázquez, 1987, 171).

Inició su carrera en los últimos tiempos de *Tía Vicenta*, un par de números antes de su cierre, con escasos 17 años. Por el grueso de sus dibujos en estos años formativos fueron impresos en *María Belén* (una tira llamada "Poeta, Flor, Ejecutivo"), y *Tío Landrú*. En esta última publicación, Caloi abandona sus primeros personajes de un tenor poético y existencial para concentrarse en cubrir los eventos políticos, con una actitud condenatoria hacía el gobierno de Onganía. Allí, también, produjo algunas imágenes que refieren de forma directa al peronismo. Nos interesan de forma puntual dos de ellas.

La primera muestra dos columnas de obreros que se aproximan desde los márgenes de la página. Una de ellas entona el cántico *"¡Vandor!"*, *"¡Vandor!"*, la otra canta *"¡Ongaro! ¡Ongaro!"*. En el siguiente cuadro se encuentran en el centro de la página y se miran de forma extrañada, considerando que hacer. En el tercero estallan, gritando a viva voz el nombre de *"¡Perón! ¡Perón! ¡Perón!"* y sonriendo. En el último se retiran, enojados una vez más, con los nombres de sus respectivos líderes en sus gargantas. Ninguno de los personajes viste el estereotípico overol de los obreros del humor gráfico argentino. Caloi tiene clara la división en alas del sindicalismo pero expresa la certeza, compartida por el movimiento peronista, de que ambos grupos aún pueden unirse bajo el mismo nombre providencial, distante pero presente (*Tío Landrú* #4, 1968, 7).

La siguiente imagen muestra a un hombre que responde a la estereotípica imagen del descamisado: un personaje vestido de pantalón y mangas de camisa, sentado en una silla, hirsuto pelo negro y rastros de barba en el mentón. Al lado se encuentra un bombo apoyado en el suelo. La imagen está dominada por un globo de pensamiento en cuyo interior se ve la Plaza de Mayo y el balcón de la Casa Rosada. Una multitud se reúne debajo con un cartel en el que se alcanza a leer "*Perón cumple*". Mientras tanto, en el balcón, observamos a un personaje con una cara completamente irreconocible: anteojos, bigote, nariz inmensa, mentón

prominente. Realiza los gestos de Perón y lleva su gorro pochito. El pensador se pregunta: "*¿Cómo era, Dios mío…cómo era?"* (*Tío Landrú* #19, 1968, 16). Si bien la militancia abierta de Caloi todavía se encontraba unos años en el futuro, este dibujo parece representar la experiencia de la juventud que se acercó al peronismo a finales de los sesenta y que no tenía un recuerdo específico de sus primeros gobiernos y actos públicos. El mismo Caloi contaba solo 7 años al momento de la caída de Perón. A la vez, es un chiste sumamente efectivo porque juega con la subversión de la imagen de uno de los políticos más reconocibles para la caricatura argentina. Como hemos trazado en capítulos precedentes, era difícil olvidar a Perón porque su imagen se reproducía atada a una fórmula gráfica precisa, apoyada en su sonrisa. Caloi, como buen dibujante, había aprendido esta formula desde muy temprano. **(FIG 111)**

Este trabajo en la revista de Landrú se complementa con su posición fija en el magazine *Análisis*, que lo incorpora en 1968 cuándo realiza una renovación completa de su propuesta para estar más a tono con revistas como *Primera Plana* y *Confirmado*[123]. Allí, Caloi se hace cargo de una pequeña viñeta política al inicio de cada número y de una página, muy similar a la que ya por ese entonces realizaba en la revista dominical de *Clarín*, adonde había entrado ese mismo año.[124]

En su viñeta política de *Análisis* la emprenderá contra el gobierno de Onganía, destacando su aislamiento y su comportamiento represivo. Pero también trató las internas y la conflictividad del peronismo durante la Revolución Argentina. Tres dibujos construyen una imagen de la CGT como un territorio en lucha donde vale todo. El primero fue publicado en noviembre de 1969, pocos meses luego del asesinato de Vandor. Se observa el famoso edificio de la CGT de la calle Azopardo, con Francisco Imaz, ministro del interior de quién se rumoreaba que había organizado el ataque que había segado la vida del sindicalista, sentado sobre su techo con una varita de conductor de orquesta. Debajo de él el edificio está ocupado en todos sus pisos por pequeños personajes que se pelean de forma intensa, se dan con palos, se tiran por la ventana y comprometen la misma integridad estructural del inmueble. Al nivel de la calle, Ongaro circula montado en un auto con varios obreros y observa el caos. La caricatura lleva por título "*Unidad gremial*" (*Análisis* #453, 1969, 4). **(FIG 112)**

[123] *Panorama*, publicación de Editorial Abril, había realizado una transformación similar el mismo año incorporando como caricaturista político fijo a Bróccoli, amigo de Caloi que había crecido en el mismo barrio. Las viñetas de ambos remedan conscientemente el trabajo que Lino Palacio realizaba en la revista fundada por Timerman en 1963.

[124] Ingresa por el método más antiguo conocido por un dibujante humorístico: el envío de una carpeta. Según Caloi "*Pedían "un dibujante para tira diaria" (…) El director de Clarín Revista (…) León Bouché, un procer del periodismo argentino, se robó mi sobre de la mesa donde estaban todos los sobres de los aspirantes, porque le gustaron mis dibujos*" (Leytes, 1999).

El siguiente, en febrero de 1970, presenta a la UOM (la Unión Obrera Metalúrgica, el gremio de Vandor) como un "saloon" del antiguo oeste. Un pistolero espera en la puerta apoyado en la pared. Otro se acerca caminando mientras desenfunda su arma. Por las ventanas se observa como vuelan las balas, las sillas y las botellas de whisky (*Análisis* #464, 1970, 4).

El último parece una segunda versión del primero, pero con el ánimo condenatorio apuntado a los dirigentes y no los trabajadores. El edificio de la CGT ahora se encuentra en buenas condiciones, pero en su interior Lorenzo Miguel, Ongaro y José Alonso se pelean violentamente por la palanca de la central obrera. Mientras tanto, alrededor del inmueble se observa una fosa de castillo medieval donde circulan cocodrilos. A los costados de la fosa, una multitud de obreros espera, con caras interesadas, que se dirima el conflicto (*Análisis* #480, 1970, 4).

Caloi transmitía la sensación, que compartían grandes sectores de la militancia peronista, de que los dirigentes sindicales se encontraban atrapados en su propio juego, a menudo violento, en detrimento de aquellos que debían representar. ¿Y Perón? Una imagen parecía describir aquello que pensaba sobre la capacidad del líder para apaciguar los ánimos. Titulada *"¿Retorno?"* muestra a Perón en una pista de aterrizaje, bebiendo un trago refrescante bajo el sol. A su lado se encuentran sus famosos perritos bandidos y el icónico avión negro. Tanto Perón como los perros se desternillan de la risa respecto de la posibilidad de su vuelta (*Análisis* #449, 1969, 4).

En este período, además, Caloi sufrió la represión del onganiato en carne propia. En el número #445 la revista menciona que

> La caricatura política no se publica esta semana porque Carlos Loiseau (Caloi) fue detenido por la policía el jueves 18, cuando en compañía de su hija se encontraba en un café, cerca de la Facultad de Filosofía, adonde había ido a buscar a su esposa, alumna de psicología. (*Análisis* #445, 1969, 4).

No parecía un arresto producto de su militancia política ni de sus caricaturas, sino más bien un procedimiento policial al azar que buscaba encarcelar jóvenes o personas que no portaban su documento, lo cual la vuelve aún más significativa en relación a los niveles represivos del gobierno de facto.

A la vez, la página de humor que Caloi realiza para *Análisis*, juega con la línea y el planteo de la misma; explora los diversos barrios porteños a través de personajes melancólicos que los recorren a pie, a menudo con la letra de un tango sobreimpuesta a sus meditaciones; y, de vez en cuando, construye una poética metáfora para la situación argentina. Una de ellas

(titulada “La Línea”) muestra a un hombrecito encerrado en una serie de cuadros habitados solo por él. Comienza trazando una línea que representa el suelo, para encontrarse con que no puede extenderla más allá de los confines de la viñeta. Tironea, forcejea, se enoja con la misma, se angustia y finalmente se le ocurre una idea. Corta la línea, la transforma en una soga y se cuelga del margen superior del cuadro (*Análisis* #418, 1969, 36). Otra de ellas se divide en cuatro cuadros. Un grupo de hombres se dispone a correr una carrera. Un hombrecito dispara una bala hacia arriba para iniciarla. La bala rebota contra el límite superior del cuadro, retorna y lo mata. El chiste termina con los corredores llevándose su cuerpo (*Análisis* #443, 1969, 48).

Estos juegos con la línea y la página parecen responder a cierta filosofía de Caloi con respecto al humor gráfico, que explicitó en una entrevista de la siguiente manera:

> La caricatura, el humor, tienen la particularidad de que no necesitan una decodificación: son un lenguaje popular, fácilmente entendible. Nadie se plantea que esta resolución en líneas, de los personajes, pueda ser otra cosa que la caricatura de cierta realidad. La realidad no es así. ¡Tenemos cuerpo, volumen, color! Esto está resuelto en líneas. (Navarrete, 2011).

Caloi desliza también comentarios sobre la actualidad social en estas páginas. En uno de ellos un hombrecito menciona todos los rasgos del hombre: que tiene cabeza, entonces debe pensar, que tiene pies, entonces debe correr, que tiene oídos, entonces debe oír. Pero detrás de cada una de estas exaltaciones de la potencialidad del hombre, le sigue un cuadro donde un militar le indica que ver, que escuchar, para donde correr y que ideas tener. El hombrecito culmina diciendo que el hombre es, esencialmente, libre (*Análisis* #489, 1970, 35). En otro, un personaje andrajoso y atribulado recorre una villa miseria mientras Caloi sobre impone textos que destacan la tristeza del lugar, como “*Siempre debajo de los grandes y hermosos puentes*” o “*Tu sonrisa oprimida, exprimida, deprimida y reprimida*” (*Análisis* #454, 1969, 50). La página no cuenta con remate, solo con melancolía. La colaboración de Caloi en *Análisis* se extendió hasta 1971.

Mientras tanto, Caloi realiza trabajos en el mundo de la publicidad. La campaña más conocida es aquella que realizó para los cigarrillos Parliament. Son dibujos a página entera que representan a grandes protagonistas de la historia (como Pedro de Mendoza), héroes mitológicos (como Atlas), obras de arte (como La Gioconda y la Venus de Milo) y hasta monumentos (como la Torre de Pisa) que disfrutan de un buen cigarrillo. Repletos de detalles, las obras y edificios son dibujados por Caloi con un extenso uso de las sombras y trazos cruzados, mientras que los rodean los personajes narigones y de líneas simples que

caracterizan al dibujante. Los anuncios aparecieron en diversas revistas entre febrero y agosto de 1971. Además, el artista realiza campañas (junto con Lorenzo Amengual) para la sociedad anónima de finanzas Roberts durante el año 1972 y 1973. En ellas se observaban a personajes que confiaban su dinero al "fuerte" (representado como un castillo) de Roberts, para proteger su inversión. Una de ellas muestra a una feliz familia adentro del mismo, con grupos de soldados que protegen un signo de dinero, mientras en el exterior deambula el fisco, los ladrones y diversas trampas para incautos (*Gente* #382, 1972, 51). El director de la agencia publicitaria encargada de las mismas mencionaba que "*resolvimos encauzar la línea creativa dentro de una tónica de humor, ya que este, al romper el sentido crítico, permite apelar a premisas emotivas. Además, da un espíritu positivo a la operación financiera*" (*Gente* #393, 1973, 54). Finalmente, a finales de 1972 sus dibujos son impresos en "*cinco millones de sobrecitos conteniendo azúcar*" por la Compañía Azucarera Conray, los cuales buscaban "*desplazar al tradicional "pancito de azúcar""*, una inversión que comportó entre "*doce y quince millones de pesos viejos*" (*Gente* #375, 1972, 76).

Esta pujante actividad publicitaria ilustra las continuidades entre generaciones de dibujantes. La publicidad siempre fue un oficio seguro y lucrativo entre los humoristas gráficos argentinos. Sin embargo, también ilustra las rupturas: Lino Palacio poseía su propio estudio, Landrú incluía la publicidad en su proyecto editorial, mientras que Caloi parecía acercarse más al status de una mano contratada para las grandes agencias internacionales.

A la vez, complementa esta actividad, ya a principios de los setenta, con su militancia en la Juventud Peronista, ilustrando una vez más el carácter ubicuo del oficio del dibujante. Esta militancia se expresa en su participación en los cinco primeros números de la revista *Las Bases*. El 21 de noviembre de 1971 aparecía un anuncio en el diario *La Opinión*, donde se escribía "*LAS BASES es la crónica de un pueblo, por eso escribe JUAN D. PERÓN. LAS BASES recuerda una época de poder y la imagen de una mujer que entró en la Historia por la puerta grande. EVA PERÓN*". Luego, listaba los colaboradores, entre los cuales se encontraban Isabel de Perón, José López Rega, Luis Alberto Murray, Leónidas Lamborghini, Rodolfo Galimberti, Fermín Chavez, Octavio Gettino y Caloi (*La Opinión*, 21/11/1971, 12). Unos días más tarde el diario informaba sobre el semanario y mencionaba que buscaba "*establecer un diálogo sin interesadas deformaciones entre el jefe del justicialismo y el público argentino*". De ese modo, "*a las cartas, mensajes y cintas magnetofónicas tradicionales, el jefe del justicialismo agrega un nuevo medio de comunicación*". También se buscaba que convivan dentro del semanario "*muchas de las distintas fracciones ideológicas que operan en el seno del justicialismo*". La tirada del primer número era de 60000

ejemplares (Bonasso, "A través del quincenario "Las Bases" Perón ensaya un nuevo medio de comunicación con sus partidarios", *La Opinión*, 24/11/1971, 10). La historia del semanario pronto desmintió este intento de equilibrio, siendo dominada por la tendencia de derecha conducida por José López Rega.

La colaboración de Caloi se restringe a los primeros cinco números. Los cuatro dibujos que realiza a toda página entre noviembre de 1971 y enero de 1972 responden a los temas usuales de Caloi: la ciudad, la tristeza de la pobreza, el autoritarismo. Su estilo de dibujo es el mismo que empleaba en *Análisis*, quizás con líneas un tanto más apresuradas y sucias. Sin embargo, el contexto en el que aparecían parece resaltar una veta más cruda y de denuncia del artista. El primero muestra a una pareja en un gran auto que rueda por una autopista de circunvalación, al fondo se recortan siluetas de otros autos, cerca de ellos se observa el sol. La autopista forma un bucle que encierra el contenido real del dibujo: una villa trazada con precisión, una multitud de casillas de chapa y cartón, un riachuelo que pasa por el centro de la calle principal, ruedas y piedras sobre los techos. Esta villa "realista" contrasta enormemente con la manera de representarla de, por ejemplo, Landrú, como un territorio yermo donde se acumulan los caños de construcción, una fórmula mucho más cercana al terreno puramente cómico. En una de las casas se observa una inmensa antena de televisión. Frente a su puerta se amontona un grupo de gente. El hombre que maneja el auto exclama "*… Te das cuenta que no se puede hacer nada por ellos? En cuanto tienen un peso se compran un televisor o se emborrachan*" (*Las Bases* #1, 1971, 64). **(FIG 113)**

En el segundo número, presenta una fábula donde un hombrecito entrega su cuerpo y sus sentimientos a unos "ellos" nunca explicitados, representados como una mano enfundada en lo que parece un uniforme militar. Así, menciona "*Me pidieron la piel para abrigar una esperanza*", "*Me arrancaron el sueño para levantar prosperidades*", "*Después mi arquitectura para sostener el orden*" (entrega su columna vertebral), "*Quisieron también llevarme el sentimiento para cimentar la fe*". Finalmente, queda reducido a una calavera de ojos oscuros y vacíos, un conjunto de huesos desparramado por el suelo. Entonces "*cuándo les pedí la piel para protegerme del invierno… Lo único que me devolvieron fue la sombra*". El último cuadrito muestra al personaje acurrucado en la esquina de una lúgubre prisión (*Las Bases* #2, 1971, 64). Este chiste es una re-elaboración de una página ya aparecida en *Análisis*. Pero allí la mano militar se encuentra ausente, el personaje mantiene su cara en lugar de una calavera y el dibujo resalta los elementos poéticos antes que los políticos de la enumeración de cosas que le son reclamadas. Por ejemplo, al arrancarle el habla, en *Las Bases* aparece

como un globo de diálogo aprisionado entre manos violentas, en *Análisis* como un elegante fonógrafo (*Análisis* #447, 1969, 47).

En el número tres y cuatro, la impugnación a la violencia militar es ya directa. En el primero se observa la puerta de un salón de la Casa Rosada, custodiado por dos granaderos reclinados en sus espadas. La pared y la puerta están dibujadas con rápidos y finos trazos. Al lado de la misma se encuentra un colgador donde se observa el gran sombrero de copa del Tío Sam, adornado con las barras y estrellas, colgando junto con una variedad de gorras militares (*Las Bases* #3, 1971).

Su última colaboración a página completa toma un camino similar. Un policía de bigotes y mueca torcida golpea con violencia a un obrero (caracterizado con overol y llave de tuercas), un cura (sosteniendo su biblia), un abogado (en su mano se observa un bibliorato que dice LEX) y un intelectual (de anteojos y libro). Finalmente, se yergue sobre una masa de cuerpos inconscientes en el suelo, enjuga su transpiración con un pañuelo y sonríe. En el último cuadro, un general gigante lo mira con satisfacción y le otorga un hueso, mientras el policía saca la lengua y sus ojos adoptan la expresión agradecida de un buen perro (*Las Bases* #4, 1972, 64). **(FIG 114)**

Por último, en el número cinco ilustra una nota sobre la inflación en donde, entre frases como "*Hambre, los argentinos, nos estamos muriendo de hambre (…) Las mujeres, las amas de casa, del pueblo, que no encomilla en porcentajes oficiales su hambre y su angustia*", Caloi dibujaba vacas volando, hombres que se peleaban con su mascota por un hueso y millonarios que compran frutas y verduras (*Las Bases* #5, 1972, 38-39).

Luego de este número Caloi dejó de colaborar con la publicación, probablemente alejado por la creciente influencia de López Rega. Pero esta no sería la única inserción gráfica en la estética peronista de los setentas que realizaría el artista. A finales de 1972, cuando las elecciones de marzo de 1973 ya se veían como inminentes y la liberalización iniciada por Lanusse se encontraba en uno de sus puntos altos, *Confirmado* informaba sobre el auge del "long play político", placas de vinilo con discursos y temas musicales explícitamente militantes o apuntados a resguardar la memoria de un movimiento histórico. A pesar de que "*difícilmente se agoten mil ejemplares de cada edición en un año*", el fenómeno se había vuelto recurrente en las disquerías. Entre ellos resaltaban un disco sobre el anarquismo con guión de Osvaldo Bayer y dibujo de tapa de Sábat, LPs con discursos del Che y una placa llamada "*Perón habla a la juventud*" con "*trozos seleccionados de los innumerables mensajes dirigidos por Perón a los jóvenes en sus diecisiete años de exilio*". Este disco contaba con

tapa y diseño de Caloi ("El "long play" político se va para arriba", *Confirmado* #380, 1972, 50-51).

En la portada se observa una multitud jubilosa que se pierde hacia el punto de fuga. Hombres sin remera subidos sobre los hombros de otros hombres, tocando el bombo, mujeres sonrientes, banderas argentinas, un cartel en donde se lee "Juventud Peronista" y otro con una imagen de Perón de enorme sonrisa, nariz apuntando hacia delante y pelo impecable peinado hacia atrás. El dibujo está sembrado de cánticos de la época escritos por la mano de Caloi: "*Suben las papas / suben los pimientos / suben los cuadros del trasvasamiento*"; "*Los yankis / también los bolches / hicieron una conquista / Pero al llegar a la luna / encontraron peronistas*"; "*Aquí están / estos son / los borregos de Perón*". La contratapa indicaba que esta palabra estaba dirigida a la juventud: *"… vale decir, es la palabra – como todos lo saben – que Perón más estima y mayor cuidado pone en pronunciar"* y que Perón les hablaba "*con la emoción del "Viejo" que habla a sus "muchachos" (…) con la reflexión madura de un Fierro que prepara su nueva vuelta*". **(FIG 115)**

El fenómeno del long play político parecía encastrar una serie de apropiaciones realizadas por la militancia (pero también por la industria cultural): del elemento forzado a través del cual se transmitió la palabra de Perón en el exilio, los discos; de la palabra de Perón por la juventud.[125] Y allí estaba Caloi pletórico de alegría dándole una tapa y una imagen al esperado retorno del líder.

La práctica asociativa propia de la militancia juvenil parece también haber marcado sus relaciones con otros dibujantes. Ya en 1970 forma una agrupación llamada "Humor S. Muy A.", una especie de cooperativa artística en conjunto con el humorista Carlos Marcucci, Bróccoli y Gustavo Loiseau (su hermano, que se desempeñaba como diagramador y fotógrafo). Prometían ser "*el primer grupo creativo que puede hacerlo todo, desde una viñeta hasta un golpe de estado, pero con humor*" y a un mes de su fundación declaraban haber realizado

> …el guión de dos largos metrajes, un programa de televisión, una serie de pósters, la edición de dos libros, un show, una vidriera, la decoración de un estudio, la maqueta de un stand para niños, varias campañas publicitarias. ("Papeles son papeles", *Confirmado* #289, 1970, 47).

[125] Esto, sin embargo, era ilusorio: el mismo año se editó un disco llamado "*Sólo para peronistas*" por parte del sello *Las Bases*, o sea, por parte del ala comandada por López Rega ("El "long play" político se va para arriba", *Confirmado* #380, 1972, 51)

No contamos con un registro del período de existencia del grupo, que por otra parte parecía una agrupación de carácter laxo. Pero señala las nuevas formas de organización y vínculos entre humoristas, muy alejadas de la estricta estructura de los estudios y las redacciones de grandes empresas gráficas dedicadas a la historieta. Habla, también, de la mezcla entre aquel componente lúdico de los sesentas que comenzaba a dejarse atrás con la búsqueda de nuevas formas de organizar el trabajo y el oficio.

Este tipo de vínculos culminan en la formación de la página de humor de *Clarín*, en donde, como es sabido, Caloi cumplió un rol fundamental, debido a que era el único dibujante joven que trabajaba en el diario cuando se decidió emprender la renovación: "*El tipo que me llamó era el ex ministro de Defensa, Camilión. Me dijo que querían cambiar, publicar tiras nacionales*" y le pidió que realizara una nueva tira, o un cuadro, y que llevara gente. Entonces "*llevé a Bróccoli, a Fontanarrosa, a Crist, a Altuna más tarde, y después cayó Tabaré. Así conformamos una patota*" (Caloi, 1996, 16). De esa forma se inició la página de humor nacional de *Clarín*, en donde el dibujante dibujó primero a Bartolo y luego a Clemente.[126] Desde allí, en mayo de 1973, festejó la asunción de Cámpora, la conclusión en apariencia natural y deseada de tanta lucha política, en una tira en donde Clemente, "*pretendiendo ser la voz de la "conciencia política" ordenaba: "Debes ponerle una cinta asul y blanca al tranbía, sentir tu corazón como un bombo y enfilar pa'plaza mayo""* (Levín, 2013, 54-55).

Si en Copi encontramos un artista con una relación transformativa con el peronismo, en Caloi encontramos un artista marcado por cierta nostalgia, por la búsqueda de símbolos, costumbres, personajes y hasta una arquitectura de un Buenos Aires perdido. A la vez, su trasvasamiento generacional causa que su relación con el peronismo adopte por completo otro cariz, que se vincula, sin embargo, con su concepción del pasado porteño. Asimismo, su estilo gráfico cuenta con grandes diferencias frente al de Copi. Si bien ambos reivindican la influencia de Saul Steinberg, Copi es un dibujante cuya línea clara y suspendida en el espacio recuerda mucho más a la del rumano. Caloi utiliza más sombras, sus personajes son más redondeados y detallados y cuenta con un ojo detallista para los edificios y el urbanismo, que a menudo es empleado para destacar tanto su suciedad y melancolía como su belleza inesperada. Su militancia política abierta a principios de los setentas lo coloca en una situación muy diferente a aquellos dibujantes peronistas de la década que media entre 1955 y

[126] El grupo inicial, además, incluía a Lorenzo Amengual: "*... yo que con una confusión de mate hice una historieta marxista para Clarín (…) tomaron a todos menos a mi (…) En realidad era una historieta anticapitalista. (…) Era un barco… un capitán pirata de clase media. Le pasaba cada cosa que le pasa a los pequeños empresarios, lo cagaban…*" (Amengual, 2013a).

1966. Indicaba un viraje fundamental en los recursos plásticos y la consideración del peronismo dentro del colectivo de los dibujantes. Como él mismo lo expresó:

> … mi camada, la de Napoleón, Aldo Rivero, Ceo, Fontanarrosa, etc… y bueno, hacíamos cualquier cosa, con una audacia que uno ya no tiene (…) experimentábamos, hacíamos unos mamarrachos espantosos que eran como bancos de pruebas. (Accorsi, 1994).

Sin embargo, también expresó que: "*nosotros nos nutríamos con las historietas, y el humor gráfico (…) esa fue la escuela que yo tuve, con toda la gente de mi generación. No era más que una generación que sucedía a otras, que a su vez sucedía a otras…*" (Navarrete, 2011).

Hay en Caloi un locus especial que nos lleva de vuelta a la época dorada de la industria cultural argentina, que también es la época dorada de la historieta, a esos niños que crecían bajo el peronismo sin entenderlo y luego intentaron re-escribirlo de forma trágica. Su arco biográfico no culminó como el de tantos otros militantes de los setenta pero en su combinación de lo viejo y lo nuevo, lo melancólico y lo jubiloso, lo poético y lo político, se encuentran ecos de esa persecución de un mundo perdido que fue la utopía justicialista.

6.2 Quino: humanismo y técnica.

Quino (Joaquín Salvador Lavado) nace en Mendoza en 1932. Su nombre ha quedado asociado para siempre con su creación más famosa, Mafalda, la niña contestataria que atravesó las fronteras y las clases sociales. Este capítulo, sin embargo, no tratará sobre Mafalda. A menudo Quino ha destacado que su obra como dibujante es muchísimo más extensa que su famosa creación y la realidad es que Mafalda tiene todas las marcas de lo excepcional en su producción. Como él mismo afirma son solo diez años de una carrera de cincuenta. Por ello, el eje de este capítulo estará centrado en aquellas viñetas que realizó para la revista *Panorama*, observando de forma privilegiada aquellas que tratan sobre el proceso de apertura política democrática experimentado entre 1970 y 1973. El objetivo será graficar este proceso de parte de un autor que no se centra en las principales figuras políticas, sino en una carga más alegórica y universal. Asimismo, el abandono de Mafalda nos permite entender a Quino como algo más y menos que el artista más descollante y exitoso de este período, en otras palabras como un sujeto excepcional, y tomarlo como parte de un grupo de dibujantes con los cuales contaba con fuertes vínculos de amistad e influencia, como veremos en sus palabras de admiración por Divito y sus relaciones con Brascó, Landrú y Oski.[127] Asimismo, reconstruiremos la trayectoria biográfica y profesional de Quino en relación a sus raíces familiares y su vínculo con la industria de la historieta argentina, respectivamente.

Hijo de una pareja de inmigrantes andaluces, crece en una casa "*de españoles, de republicanos fervorosos, casa donde se sintió la Guerra Civil como algo propio*" (Braceli, 2012). Esta formación familiar le dejaría una veta fuertemente antiautoritaria, anticlerical y antimilitarista, que surca toda su obra.[128] Asimismo, en su hogar se adquirían una enorme cantidad de revistas de historietas y de interés general, y Quino recuerda que

> …me sorprendía el hecho de que mi padre (…) comprara todas esas revistas cuando para comprarse un traje tenía que pedir un crédito a diez meses y buscar a un amigo que le diera la firma, etc. Siempre pensé entonces que, o las revistas eran muy baratas o la ropa, ¡muy cara! (Ruiz Guiñazú, 2012).

[127] La influencia de Oski en Quino es notoria y se expresa en una multitud de maneras. Especialmente en el continuo perfeccionamiento de su trazo, en la práctica de calcar dibujos, que Quino menciona adquirió por consejo de Oski, en la preocupación por la documentación al dibujar objetos, y en el refinamiento de los mecanismos por los cuales hacen reír. Asimismo, en *Vea y Lea* Quino se apropia de un formato que antes cubría Oski: la producción de una página de chistes independientes pero vinculados por el tema. Así, Quino realiza chistes sobre la guerra, los excéntricos, las manos y otras particularidades.

[128] De su abuela decía también que "*era muy comunista y repartía panfletos cuando otras bordaban (…) Mi casa fue un micromundo politizado y contestatario, pero siempre con sentido del humor*" (Jurado, 2008).

Estos recuerdos nos ubican en la "era dorada" de la historieta argentina y la influencia que tuvo esa creciente industria cultural en los dibujantes posteriores. Sin embargo, sus padres murieron cuando él era aún muy joven, a sus 16 años. Esta orfandad temprana afecta también el tono de su discurso y de su trabajo. En una ocasión expresó que "*me hicieron sentir como traicionado*" (Navarro, 2008). El evento parece haberle brindado una perspectiva de la vida repleta de un "pesimismo optimista".

Se muda con su tío, Joaquín Tejón, quién era un pintor y dibujante profesional, trabajaba en el diario Los Andes de Mendoza y realizaba carteles para cine. Su influencia en su elección profesional es fundamental. Describiendo una tira de Mafalda donde Guille dibuja todas las paredes de la casa de sus padres y luego comenta "*¿No es increíble todo lo que puede caber dentro de un lápiz?*" menciona que es "*casi autobiográfica*" porque su tío "*para entretenernos a mis hermanos y a mí, se puso a hacer dibujos y esa noche pude ver todo lo que salía dentro de un lápiz y me quedé maravillado*" ("Mafalda son diez años nada más", 2005). Como todos los dibujantes que hemos tratado, esta elección también se hunde en las profundidades de la infancia y en una decisión pre-consciente: "*A los 3 años yo ya quería ser dibujante. No tenía claro de qué, recién a los 14 lo decidí*" (Secreti, Zubieta y Finkelstein, 1995).

En 1945 ingresa a la Escuela de Bellas Artes de Mendoza, una elección de carrera que denota su interés por definirse como un artista. Sin embargo, dos años más tarde la abandona ya que "*uno cometió la estupidez de creer que si yo iba a ser dibujante de humor o historietas todo eso no me servía para nada*" ("Mafalda son diez años nada más", 2005). A los 18 años, entonces, emprende su primer viaje a Buenos Aires y recorre "*las revistas con mis dibujitos espantosos. Por supuesto, me dijeron que no en todas*" (Castello, 1984). Retorna a Mendoza, realiza el servicio militar y a los 22 años, en 1954, vuelve a Capital Federal y logra vender su primer dibujo, a la revista *Esto Es*.[129]

Ese mismo año comienza a publicar dibujos en *Rico Tipo*, una revista donde continuará colaborando durante gran parte de los sesenta, la única revista específicamente de humor que cuenta con su firma durante tanto tiempo. Parte de esto tiene que ver con su admiración por Divito: "*¡Para mi el ídolo era Divito! Mi máxima aspiración era ser su ayudante. Además de haber creado "la chica Divito", era un playboy para la época. Siempre tenía mujeres muy lindas (…) Además Divito era muy elegante*" (Ruiz Guiñazú, 2012). En la redacción de *Rico Tipo* Quino realiza un gran aprendizaje técnico y gráfico. El director de la publicación hacía

[129] Landrú menciona, en una entrevista realizada por Carlos Ulanovsky, que Quino "*había empezado en la revista Esto Es porque se lo recomendé al director cuando me fui*" (Ulanovsky, 1996a).

que el joven autor le llevase sus originales a lápiz, "*me los corregía, yo los pasaba a tinta y después me los publicaban*" (Pérez, 2012). Además, lo impulsa a incorporar textos en los chistes y a dibujar de una forma más detallada: "*me dijo que la gente que pagaba por la revista quería que se le diera material para leer. Yo lo quería y lo admiraba tanto, que le hice caso*" (Secreti, Zubieta y Finkelstein, 1995). El perfeccionamiento de su línea será desde siempre una de sus grandes obsesiones, que recorrerá todo el período aquí tratado.

En 1956 comienza a realizar dibujos humorísticos para *Qué*, dirigida por Rogelio Frigerio y abanderada del frondizismo desarrollista. Sus dibujos en ésta revista jamás tratan de la actualidad nacional, son "cartoons" de un cuadrito de humor "blanco". En 1957 comienza a publicar en *Tía Vicenta*, participando en el primer número. En ella se desempeña hasta 1959, cuando pasa a *4 Patas*. Su labor como dibujante alterna, como la de casi todos nuestros protagonistas, entre revistas de humor, revistas de interés general y campañas publicitarias. Sin embargo, el énfasis de su obra, como el mismo confiesa, se deposita en las segundas y en los diarios, que para él constituyeron siempre su espacio privilegiado de acción: "*No me gusta publicar en revistas de humor. Me gusta publicar en periódicos y revistas de interés general (…) Tampoco hago sátira política, yo no hago humor ni con ministros ni con presidentes*." (Maristain, 2004). Asimismo, ha declarado que "*siempre me consideré un periodista que dibuja pero, en realidad, muchas veces, ¡de humor no tengo nada!*" (Ruiz Guiñazú, 2012). De ese modo, durante los sesentas publica páginas en la revista *Atlántida* (entre 1963 y 1964); en *Vea y Lea* (entre 1961 y 1964) y en *Panorama* (entre 1967 y 1973). Por su parte Mafalda pasa por *Primera Plana*, *El Mundo* y *Siete Días*. En 1963 pública su primer libro, *Mundo Quino*.[130]

La historia de la existencia de Mafalda en *Primera Plana* merece un párrafo aparte. La amistad de Quino con Julián Delgado, jefe de redacción de la misma, lo lleva a publicar la tira allí. Pero en Marzo de 1965

> …me la pidió un diario de Bahía Blanca. Entonces fui a hablar con Julián, que era el secretario de redacción y me dijo que los originales eran de la revista, no míos. ¡Mi amigo de toda la vida me dijo eso! Fue un dolor enorme. Así que fui al archivo, le pregunté al cadete si tenía mis originales y él me los dio… ¡y por estos carajos lo echaron! (Pérez, 2012).

[130] Sin embargo, además de las ya mencionadas, en estos años también contribuye en *La Hipotenusa* y *Mengano*, dando pistas de una producción equilibrada, extremadamente fructífera y distribuida entre una amplia variedad de espacios, algo común entre nuestros protagonistas.

Esto lo lleva a cortar la relación con *Primera Plana* y con Delgado. La situación acaecida a Quino ilustra una vez más las contradicciones del oficio, la ubicación entre arte y mercado de los dibujantes y revela en este autor una férrea defensa de su propiedad intelectual.[131]

La evolución que emprende Quino en sus viñetas de humor a lo largo de los sesentas se dirige en dos direcciones: por un lado en un perfeccionamiento del mecanismo del chiste y de los elementos alegóricos empleados para lograrlo. El perfeccionamiento de su técnica va acompañado de un refinamiento de los mecanismos para que el chiste funcione de un vistazo. De allí su preferencia por el humor mudo. En segundo lugar, Quino apunta al crecimiento de su línea y de su estilo, que por un lado se vuelve más prístina pero también incorpora un cierto grado de barroquismo en sus composiciones a página entera. Sus primeros dibujos, a mitades de los cincuenta, están caracterizados por el puro empleo de la línea y por la producción de monos muy similares entre si, que cuentan con caras casi sin bocas y narices cilíndricas, donde es muy notoria la influencia de Saul Steinberg. A principios de los sesenta, su dibujo evoluciona hacía monos más descriptivos: Quino comienza a dibujar ropa y a caracterizar a sus personajes de acuerdo a su clase social y su vestimenta. Asimismo, sus personajes adquieren narices en forma de ángulo y reducen su estatura. El Quino de entre mitades de los sesenta y mitades de los setenta termina de refinar estos monos, cada uno es indiscutiblemente producto de su mano pero a la vez individual, a menudo diferenciado por pequeños detalles de la postura corporal (que emplea especialmente para comunicar la edad) y de sus aditamentos. Sus narices se convierten en prismas que apuntan hacia abajo. Sus piernas se alargan y enflaquecen. Ya habiendo desarrollado un estilo de mono que es reconocible a primera vista como suyo, comienza a concentrarse en el dibujo de los ambientes y los objetos, en realizar amplias vistas que ocupan toda la página y donde todos los objetos que las componen, urbanos o naturales, están dibujados con gran detalle y textura.

Quino se destaca por el perfeccionismo en su trazo, que buscaba mejorar continuamente y en más de una ocasión dijo, hablando de Mafalda, que "*el viejo maestro Oski tenía razón: la permanencia en la historieta me endureció la línea muchísimo*" (Braceli, 2012). Su perfeccionismo se extiende hasta la manera en que dibujaba los ojos: "*¡No logro entender como es posible que a veces tengo que borrar 15 veces un puntito hasta que sale con la expresión que quiero darle!*" ("Entrevista a Quino", 1987). La pregunta, en este caso, es:

[131] Julian Delgado, periodista, fue, además de jefe de redacción de *Primera Plana* y compañero de habitación de Quino en los primeros años de este en la capital, fundador de la revista *Mercado* y director de *El Cronista Comercial*. En 1978, durante el mundial de fútbol, fue secuestrado y desaparecido.

¿Cómo se combina la aparición de lo político desde una perspectiva humanística en un dibujante que a la vez refina su técnica hasta niveles muy elevados?

En sus primeros años en *Panorama*, el tema político aparecía de forma muy velada. A menudo realizaba chistes sobre el militarismo y el autoritarismo, pero era más común que sus dibujos tratasen sobre el absurdo costumbrismo del hombre moderno y, aún más usual, que se dividan en pequeñas viñetas, 4 o 5 chistes por entrega, organizados alrededor de temas varios. Una de las pocas planchas que pareciera hablar, sutilmente, de la situación del momento, aparece en septiembre de 1968. Es una página de 9 cuadros donde observamos a dos hombres de los hombros para arriba, de perfil. Uno de ellos es flaquito y esmirriado, el segundo es grande y cuenta con un corte de pelo símil militar. Se encuentra a espaldas del primero. Miran a la izquierda. El segundo le dice "*¿Ves? Aquél es el otro sistema*". El otro se indigna: "*¡Mire! ¡Mire como los de arriba explotan a los de abajo!*", "*¡Y como liquidan a los que protestan y piden un poco de justicia!*". Su retórica se enciende y comienza a defender la libertad de pensamiento. El segundo se enoja y su cabeza se transforma en un tanque que le apunta a la nuca. El primero baja la vista, apaga su voz y termina la plancha con mirada de angustia, murmurando. En un momento en que la retórica del gobierno de turno destacaba la prédica de las fronteras ideológicas, Quino proponía que esa retórica solo podía ser sostenida por la fuerza (*Panorama* #72, 1968, 82). **(FIG 116)**

Un chiste aparecido en mayo de 1971 refuerza esta idea. Un hombre camina por la calle, lee el diario, se comienza a imaginar botas gigantes con la bandera norteamericana y comunista que pisotean Latinoamérica y la manchan de sangre. Su caminata matutina se transforma en un desfile de neurosis. Llega a su casa y su mujer lo golpea en la cabeza con el lustrador de pisos porque se ha olvidado de ponerse los patines y ha ensuciado el suelo con sus zapatos (*Panorama* #210, 1971, 74). Aquí lo personal irrumpe sobre lo político para demostrar lo absurdo y solipsista de elucubrar acerca del destino del mundo cuando el destino propio está atado a la rutina matrimonial. Otra página, que lleva por nombre "La cotidiana rebelión del Sr. H." publicada en 1969, también responde a esta línea. En ella, un anónimo oficinista se encierra en el baño de la oficina durante su descanso y despliega una foto del Che Guevara, que coloca sobre su cara y detrás de la cual se para con decisión y gallardía, pretendiendo ser el guerrillero. Luego retorna a su escritorio y continúa con sus actividades con una minúscula sonrisa (*Panorama* #119, 1969, 82).

Estas páginas colocan los grandes conflictos del mundo en un plano íntimo y traslucen cierto pesimismo de las pequeñas victorias. Esta combinación entre costumbrismo y política mundial es uno de los recursos más habituales de Quino. En una entrevista, el autor menciona

que Calé a menudo le recriminaba "*Pibe, vos siempre estás en la vereda de enfrente. ¿Qué tiene que ver lo que vos hacés con la Argentina?*" (Pérez, 2012), contraponiendo su estilo de humor al costumbrismo típico del dibujante de "Buenos Aires en Camiseta". Sin embargo, el costumbrismo es parte esencial de la obra de Quino. Y esto es así porque los espacios en los que se desarrollan estas viñetas se reconocen inmediatamente como propios de la vida de los habitantes de la ciudad de Buenos Aires. Con algunos trazos, que a menudo solo abarcan un puñado de escritorios o una puerta, y con el detallado trazado de las vestimentas, Quino ilustra a la clase media argentina y su situación siempre intermedia e insatisfecha.

Una segunda cadena de imágenes consiste en chistes que hablan específicamente de la explotación obrera. Su visión del conflicto obrero se alinea fuertemente con estos, como parte de sus preocupaciones más generales por los abusos del autoritarismo y de su educación socialista. En abril de 1969, dibuja a un intelectual hablando con un obrero. El mismo exhorta al segundo a construir "*un mundo nuevo, sin barreras sociales, sin sectarismos, en el que todos seamos exactamente iguales, ¿entiendes?*". El operario contesta que si, lo que produce el enojo del intelectual, quién lo zarandea a la vez que le grita "*¡"Si, DOCTOR"!*" (*Panorama* #103, 1969, 74). Otra tira de ese mismo año muestra a un trabajador que se encuentra con un hombre vestido con harapos quién le vende un "libro prohibido" en cuya tapa se lee "MARX". Lo lee de noche, en su hogar, descubre su explotación y marcha hacia la fábrica para luchar por sus derechos. La última viñeta lo muestra vestido con harapos y ofreciendo el libro a un inocente compañero (*Panorama* #125, 1969, 82). **(FIG 117)**

Un año más tarde, Quino recurría al colapso de géneros una vez más para ilustrar las complicadas relaciones patronales. La historieta lleva por nombre "Florecerán las roscas" y como subtítulo "Fotonovela gremial". Trata de un redondo y enojado operario (quién lleva una llave de tuercas en el bolsillo de la pierna de su overol) reclamándole al dueño de la fábrica por los sueldos atrasados. Todos los diálogos responden al formato de la fotonovela (o quizás de la telenovela). Así, el obrero menciona "*¡Si supiera cuantas veces he soñado oír de esos, sus labios, un sí a esta pasión que me devora por el atraso en el cobro de mis haberes!*". La discusión se enardece hasta que aparecen los socios quiénes le comunican a ambos que la "Picaportex Corporation" les ha encargado la producción de tornillos, por lo cual no irán a la quiebra. Esto produce un cambio de perspectiva en el obrero, quién se arrepiente de sus reclamos y se acusa de egoísmo frente a la posibilidad del cierre de la fábrica. Respondiendo a la lógica de la novela, todo termina en la armonía y la comprensión mutua, y el último cuadrito muestra como "*el plácido atardecer recorta sus siluetas, hermanadas por la misma*

dicha": los empresarios subidos a sus enormes autos y el operario siguiéndolos con la cabeza gacha en su bicicleta (*Panorama* #168, 1970, 70).

A finales de ese mismo año, Quino publica una de sus imágenes más alegóricas. Un tablero de ajedrez donde las blancas son jubilados, obreros, albañiles, maestras, trabajadores del campo, amas de casa, científicos, una habitante de una villa y hasta un dibujante con un plumín en la cabeza. Cada uno de ellos cuenta con dos o tres elementos que destacan su oficio. Las negras, por su parte, son tres capitalistas: sostienen el signo del dinero, están vestidos de traje negro, con anteojos oscuros. Arriba se lee "*Problema: Juegan las negras y dan jaque mate cuando les da la gana*" (*Panorama* #189, 1970, 82). Este dibujo, de gran simpleza conceptual pero enorme riqueza gráfica, fue empleado por el FAR (Frente Argentino Revolucionario) como volante de lucha dejado luego de un asalto a una sucursal del Banco Comercial de la Plata, quince días después de que fuese publicado en la revista. En ocasión de este evento, *Panorama* consultaba la opinión de Quino, quién expresaba que su dibujo era "*una discepolada*" y que "*No quiere incitar a la violencia, ni al robo, ni siquiera persigue una definición política; detecta una realidad que la humanidad descubrió mucho antes que yo*" (*Panorama* #191, 1970, 80). Algunos años después, en una entrevista realizada por Osvaldo Soriano en *La Opinión*, mencionaba, en términos más duros que "*Me dio mucho rabia (…) Me sentí usado por tipos que yo no sabía en qué estaban. Yo no tengo una posición política tomada*" (Soriano, "Quino: pensar no es divertido", *La Opinión Cultural*, 3/12/1972, 2).

Este incidente da la medida de una primera contradicción entre la postura de Quino frente a la política y los potenciales usos de sus creaciones gráficas. Los dibujos que estamos analizando aquí reniegan explícitamente de cualquier enrolamiento partidario y presentan un mundo en el cual la única división es aquella que separa a los poderosos y los pudientes de los desamparados y el hombre común. Muchos, como este que analizamos aquí, emplean el recurso de los arquetipos gráficos para mostrar en una sola plancha un microcosmos social reconocible como el de la Argentina de principios de los setenta. Pero este mismo mensaje universal, esta misma polisemia, se presta de forma ejemplar para las reutilizaciones de diverso signo ideológico, que entran en conflicto con la misma posición de Quino con respecto a la política y la violencia. Estas reutilizaciones han sido reconstruidas de forma ejemplar en el caso de Mafalda por Isabella Cosse, quién también define la postura de Quino frente a la radicalización de principios de los setenta de la siguiente manera: "*Quino había logrado comprender el uso de la violencia con esfuerzo, pero eso no significaba que abrazase*

la lucha armada. Él no reivindicaba el fuego de las armas, sino el arma de la ironía" (Cosse, 2014, 116). **(FIG 118)**

Finalmente, en 1972 Quino produce una página en la cual subvierte la lógica del reclamo político. Un hombre grita que "*¡Estoy harto de ganar un sueldo de hambre!"* y se le aparece un escritorio volando, con un burócrata que podría ser el dueño de una fábrica pero también un ministro de economía, quien le explica muy amable que la situación del país no permite nuevos aumentos. Entonces el hombrecito grita "*¡¡Estoy harto de palabras!! ¡Quiero soluciones! ¡Y las voy a conseguir aunque me muelan a palos!*". Ahí se le acerca un militar, cargando una macana y con un casco. Le da un beso en la mejilla y lo abandona en el blanco de la página, sentado, desconcertado y acongojado (*Panorama* #272, 1972, 66). Esta es una aplicación de la famosa lógica del absurdo a la política, que da vuelta las expectativas de resolución de la misma.

Una tercera línea que aparece en estos años es aquella que emplea los elementos puramente alegóricos para producir humor, que utiliza el dibujo y la posibilidad del dibujo para representar conceptos de manera visual y para graficar la desigualdad. Esta serie también emplea la tipografía y los íconos para comunicar su mensaje. Así, en una página que se apropia del lenguaje publicitario, Quino anuncia la pastilla "Normalina". Un hombre está agobiado por su "*honradez, decencia, rectitud*", conceptos en forma de palabra que lo apisonan contra el suelo. Pero Normalina "*erradica de su organismo todo vestigio de honestidad, capacitándolo para progresar normalmente y sin remordimientos en cualquier cargo, profesión o empresa*". El hombre, ahora, se encuentra encaramado sobre un grupo de personas derrotadas y sostiene una enorme moneda (*Panorama* #167, 1970, 66). Este dibujo fue empleado ese mismo año para empapelar las paredes del pequeño pueblo de San Marcos Sur, en Córdoba, con inscripciones que aludían a un oficial de policía local y al líder radical del lugar, Ismael Nin. A raíz de ello, arrestaron a uno de los habitantes del pueblo, Juan Antonio Bima, y lo llevaron a Bell Ville: "*Allí permanecí 5 días preso. Me mostraban a cada rato los recortes, pero yo les dije que no tenía nada que ver*". Su negativa le ganó la amenaza de "*Esta noche te saco, te picaneo y te entrego a la Federal*". La policía del lugar recurría a grabaciones de Jorge Cafrune para tapar los gritos: "*Cuando se escuchan esos discos es porque empiezan a pegar*" mencionaba Bima. Finalmente la providencial aparición del comisario local lo puso en manos del fiscal, quién ordenó su liberación ("En cana por Quino", *Panorama* #190, 1970, 30). Esta anécdota nos presenta otro empleo social desconcertante (y con consecuencias terribles e inesperadas) de los dibujos de Quino, quién a esa altura, además, ya era el dibujante más conocido de la Argentina.

La siguiente página de esta cadena emplea el espacio mismo de la página como una metáfora para el ordenamiento social. Un grupo de pobres se agolpa sobre un desnivel, un conjunto de manchas negras y harapos que gritan desesperados "*¿Qué hacen? ¡Paren!... ¡Paren!*". En la segunda viñeta continúan gritando hasta que finalmente se observa el aluvión: un grupo de clase media, dibujados como manchitas blancas, que caen sobre los pobres, quienes exclaman "*¡Que manía, estos de la clase media, bajar así!*" (*Panorama* #201, 1971,74). Si la clase media, como menciona Cosse, consiste en un "*espacio intermedio en una comparación a dos puntas de la escala social, hacia arriba y hacia abajo*" (Cosse, 2014, 57) en este dibujo Quino representaba esta definición de una forma literal que aprovechaba la traducción de conceptos en espacio propia de la historieta y la empleaba para graficar su más grande temor: el descenso social, temor que la inflación y la reducción del salario real de esos años parecían a punto de convertir en una realidad.

En enero de 1973, ya en marcha los preparativos para las próximas elecciones, realiza una plancha que lleva por nombre "Orientación ideológica". En este caso los recursos gráficos son flechas. Una apunta a la derecha y está decorada como la mansión de un millonario, venida a menos, cayéndose a pedazos. Sobre ella un ancianito sube por unas escaleras mientras su mayordomo lo sostiene. Otra apunta a la izquierda y está siendo inflada por un hippie, recubierta de símbolos de paz y flores. Mientras tanto, un obrero la observa completamente desconcertado (*Panorama* #299, 1973, 66). **(FIG 119)**

Por último, encontramos aquello menos típico de la obra de Quino: la manera en que reflejó el proceso electoral entre 1971 y 1973. Si bien las imágenes no son muchas en comparación con su gran producción, es significativo que, leídas al lado de los acontecimientos, parecen pequeños editoriales que oscilan entre la esperanza y el desánimo. Se inician en marzo y abril de 1971, cuando Lanusse acababa de ser inaugurado como presidente. El primero parece una premonición ya que fue publicado antes de su asunción. Es mudo y muestra un conjunto de manifestantes que caminan por una calle tirando papelitos al cielo y cargando pancartas. Lo curioso es que ninguno tiene cabeza. Estas se desplazan a una pancarta que domina la composición y donde se ve un torso de traje con una cabeza formada por todas las caras de los manifestantes, cantando gozosamente (*Panorama* #203, 1971, 74). El dibujo habla de la unidad, pero también podría ser leído como el temor a la uniformidad y la falta de pensamiento independiente.

El segundo, publicado la semana siguiente, y titulado "Hippie 71" muestra a un anciano respetable, ataviado a la manera de un político de comité de la década del 1910, tirado en el suelo luego de haberse inyectado heroína en el brazo. Lo que alucina es un millar de manos

que colocan sobres en urnas. Al lado de su cuerpo inerte, en una biblioteca, se leen los títulos "La ley Sáenz Peña", "Derecho Constitucional" y "J.B. Alberdi: Bases" (*Panorama* #204, 1971, 74). El último muestra a un viejecito que saca un traje de su armario y lo desempolva. El traje tiene el brazo izquierdo rígido. Sobre la pared se amontonan fotos donde se ve al anciano, en distintos momentos de su vida, hablándole al público desde una tarima mientras levanta ese mismo brazo (*Panorama* #206, 1971, 74). Ambos dibujos yuxtaponen el proceso de apertura política con otros elementos propios de la textura social de los tiempos, como los hippies, como una forma de contraponerlos con la aparente antigüedad y tradicionalismo de los políticos que habían salido de escena cinco años antes. **(FIG 120)**

Estos dibujos, que hablan de una expectativa que no se encuentra reñida con el retorno de los viejos políticos a la escena, más interesados en si mismos que en el pueblo, da paso a un período de escepticismo hacia mitades de ese año. Así, una de las siguientes páginas muestra a un hombrecito atrapado dentro de una campana empleada para cubrir los fiambres (idéntica a la que Quino dibujaba en el Almacén Don Manolo). A lo lejos, observa llegar a un hombre de traje. Este carga una piedra con la cual el prisionero piensa que va a hacer estallar su jaula. Pero esto no sucede. El político (porque de eso se trata) se para sobre la misma, da un discurso y arroja volantes que impulsan a votarlo. Luego se aleja dejando al hombre en la campana solo y aislado como al principio (*Panorama* #214, 1971, 74). Poco tiempo después, el artista dibuja una ceremonia de asunción presidencial en la Casa Rosada. El salón se encuentra lleno de personas que nos dan la espalda. La cara del presidente no se ve, oculta por la turba a lo lejos. Solo observamos un globito donde está escrito: "*¡Renun… Digo… Sí, juro!*" (*Panorama* #217, 1971, 70).

Por un lado, los políticos como charlatanes a quienes no les interesa el bienestar común, por otro lado, la fragilidad de cualquier salida institucional, no importa cuanta buena voluntad exista en su implementación. A menudo Quino ha destacado la influencia en su desarrollo profesional de estos años de inestabilidad democrática de la siguiente manera: "*Yo nací con regímenes militares, he conocido muy pocos gobiernos democráticos, y siempre, desde que empecé a publicar, me advirtieron toda la serie de temas que no se podían tocar, así que al final uno se autocensura*" ("Mafalda son diez años nada más", 2005). Estos dibujos ilustran la fina línea que camina al hablar de la coyuntura: desde un punto de vista universal y no específico pero que está íntimamente relacionado con el proceso de apertura política entre 1971 y 1973, atípico en Argentina.

Esta fina línea también se expresa en los momentos en que Quino cuestiona la significancia de las agrupaciones políticas. Una de sus páginas muestra un enorme signo de

pregunta formado por personas, que son simples siluetas con cuerpos y caras en blanco, expresiones que son meros puntos. Uno de ellos exclama que "*Nuestra fuerza política está en que sabemos qué somos, en que sabemos qué queremos, en que sabemos que…*" (*Panorama* #219, 1971, 66). Al año siguiente, emplea casi el mismo recurso: una masa de personas que se pierde en el punto de fuga de la página, todos con cara dubitativa. Un hombre que se encuentra fuera de la masa los observa y exclama: "*¡Pobres!... Tanto luchar por unirse y ahora que lo lograron no recuerdan para qué*" (*Panorama* #258, 1972, 66). Quizás este dibujo puede leerse como una metáfora del peronismo, que en esos mismos meses de abril de 1972 se encontraba sumido en un proceso de reorganización interna para ofrecer un frente unificado de negociación frente al gobierno militar.

Esa misma interpretación es plausible de una plancha publicada un año antes, en donde emplea la técnica del collage. Sobre una almohada dibujada se recorta la cabeza de un durmiente, una fotografía empastada, con cara de sufrimiento, tapándose los ojos con la mano. En su sueño, que ocupa un globo, hay una foto de una manada de ovejas que gritan cosas como: "*¡El capataz! ¡Que venga el capataz!*", "*¡El ovejazo! ¡Demos el ovejazo!*", "*¿Por qué nos han tocado siempre pastores mentirosos?*", "*¿Por qué este atasque en la derecha?*" (*Panorama* #220, 1971, 66). **(FIG 121)**

Durante la segunda mitad de 1972, el pesimismo apresa a Quino y este realiza dos planchas que expresan la creencia de la falta de una resolución democrática, en la aparente imposibilidad de que el proceso emprendido en 1971 llegue a un buen puerto. La primera muestra a un hombrecito, indistinto, que llama por teléfono a la "*casa de las salidas políticas*". A medida que se desarrolla la conversación, reclama insistentemente por una salida "a la argentina", mientras que quién lo atiende del otro lado le ofrece salidas a la brasileña, peruana, chilena. El hombre continua reclamando, cada vez más desesperado, hasta que del otro lado le dejan de hablar. Quino emplea cuatro tiras de dibujos, cada una de cuatro viñetas, y contrasta la primera, en la cual el hombrecito se encuentra a la distancia y el "foco" de la página se va acercando a él, con la última, donde sucede lo opuesto: frente a la indiferencia de la línea telefónica, el hombrecito se queda diciendo "*Hola… hola… hola…*" mientras su dibujo se va achicando cada vez más, hacia la insignificancia (*Panorama* #277, 1972, 66).

El siguiente fue publicado en el número aparecido luego de que Perón anunciase su retorno a la Argentina. Allí, un intelectual de impecable traje y anteojos menciona que "*A nadie escapa que el futuro del país depende de cómo se resuelva la actual coyuntura política*" e inicia un discurso en el cual disecciona el método que ha empleado para analizar a los principales candidatos, sopesando "*conductas, trayectorias, antecedentes, mentalidades,*

currículums". Finalmente, en el último cuadrito de la página, la compostura de columnista político se quiebra y el hombre exclama, llorando, en un globito de diálogo que chorrea gotitas: "*¡Y yo quiero que gobierne mi mamá!*" (*Panorama* #289, 1972, 66). Una vez más, Quino introduce, como desenlace, una resolución que está inspirada en el más común de los sentimientos, en el más universal de los anhelos. La política como entorno familiar, pero entorno de cuidado, no mafioso, el quiebre de lo universal por la angustia de lo personal.

Para concluir, quisiéramos llamar la atención sobre el último dibujo publicado por Quino antes de las elecciones del 11 de marzo de 1973. Es un dibujo atípico, ya que toda esta carga de escepticismo desesperado que hemos encontrado a menudo en sus páginas de este período (y que lo caracteriza) queda anulada por la indefectible e imparable cercanía de las elecciones. El dibujo es alegóricamente simple pero perfora de una vez y por todas las dudas del dibujante con respecto a las mismas. Observamos una calle y un conjunto de personajes que, una vez más, encarnan las diferentes posiciones sociales: un oficinista, un obrero, un ama de casa, un hippie, un jubilado, un policía. Todos con prominentes panzas de embarazada. De sus cabezas sale un globito de pensamiento que se unifica, compartido por todos, y está ocupado en su interior por el dibujo de un presidente (a quién no se le ve la cara) siendo transportado por una blanquísima y estilizada cigüeña, que se dirige rauda a la Argentina (*Panorama* #306, 1973, 66). **(FIG 122)**

Steimberg ha destacado que la línea de Quino se ajusta a menudo a las obsesiones de una idea o concepto previo, y que por ello se presta de forma admirable al esquematismo de la narración (Steimberg, 1977, 97). Rivera, por su parte, destaca una visión del mundo del artista en la cual la historia es un "*carrousel monocromático, unitivo y esencialmente absurdo*" (Rivera, 1985c, 125). Quino siempre ha resaltado estos componentes obsesivos y cíclicos. Su método de trabajo incluía el desarrollo de una idea, a veces a lo largo de muchos años, que luego bocetaba para poder pasar a lápiz y finalmente a tinta. En 1973 Soriano le sugería que sus trabajos eran esencialmente políticos y Quino contestaba que:

> Pueden ser políticos o no, porque no sirven para nada. (…) Lo que yo hago no cambia nada. (…) Mis dibujos son políticos, pero en relación a situaciones humanas más que políticas en sí. Esas situaciones se vienen repitiendo desde que el hombre es el hombre. (Soriano, "Quino: pensar no es divertido", La Opinión Cultural, 3/12/1973, 2).

Cosse menciona que Quino "*nutre su inspiración artística de una introspección y una reflexión filosófica surgidas de la observación atenta de la realidad*" (Cosse, 2014, 26). En términos gráficos, además, encuentra en *Mafalda* en el período 1968-1973 lo mismo que

hemos destacado aquí en sus viñetas individuales: la creciente complejización de la línea, el enriquecimiento de los recursos empleados para generar el efecto humorístico y el desarrollo narrativo (Cosse, 2014, 95). Coincidimos en ambos puntos con la autora y añadimos: es este doble proceso el que permite conectar las preguntas que nos hicimos al principio de este capítulo. En la serie de dibujos analizados aquí el humanismo de Quino comenta y se cruza con la observación de una realidad política que se desarrolla frente a sus ojos y a los ojos del país todo. Es uno de los pocos casos en su obra en la cual los eventos puntuales se plasman casi sin circunloquios en aquello que surge de su pluma, pero esta relación no representa una abjuración de los principios ideológicos y formales que nutrieron su producción desde siempre. Al contrario, los eventos son insuflados por ellos. A diferencia de las tensiones al interior de la clase media que expresa Mafalda, aquí Quino observa la división social del país de una forma holística, quizás porque las elecciones de 1973 representan uno de los pocos momentos en la historia de Argentina en que parecía que todas las clases y habitantes de la misma buscaban una meta común. En este escenario, la división entre poderosos y débiles que plantean los dibujos de Quino puede englobar a todo el país del lado más desprotegido y encontrar en el reclamo de elecciones una esperanza que se expresa en la metáfora del nacimiento de la última entrega analizada aquí.

Ante los vaivenes del discurso de este artista, estos dos pilares se mantienen inconmovibles: por un lado la preocupación por la técnica de su dibujo, por otro lado un humanismo político frustrado por las contradicciones e injusticias del mundo, y con plena concepción de su incapacidad de cambiarlas. Pero, como hemos visto en estas páginas, esta desesperanza a veces se modula hacia un "optimismo pesimista". Como menciona Umberto Eco en su famoso prólogo para Mafalda: "*pertenece a un país lleno de contraste sociales que, sin embargo, quiere integrarla y hacerla feliz. Pero Mafalda resiste y rechaza todas las tentativas*" (Eco, 1969). Quino también pertenece a ese país y también es un inconformista, un artista que descree de su propio impacto social y encuentra su motivo de ser en un continuo perfeccionamiento de aquello que surge de su lápiz y en una desesperanzada denuncia de las injusticias de nuestro mundo moderno.

Quino abandonaría *Panorama* a mitades de 1973, dejaría de publicar Mafalda el mismo año y se exiliaría del país en 1976 cuando, al llegar a su hogar, encontrase la puerta tirada abajo por matones anónimos. Pero en marzo de 1973, como gran parte de los habitantes del país, luego de siete años sin poder votar, traslucía el furioso deseo de que el dilatado acto electoral constituya el inicio de un país mejor. El desenlace final no hace que su sentimiento sea menos valioso. Alguna vez exclamó que "*si los autoritarios hicieran huelga no pasaría*

nada, pero tampoco si la hiciéramos los dibujantes" (Castello, 1984). Esto es una gran verdad que oculta otra: los dibujantes transforman el mundo en sus mesas de dibujo, convirtiéndolo en símbolos y asentando un testimonio, que también habla de los caminos no tomados de la historia.

6.3 Sábat en *La Opinión* y *Clarín*. El caricaturista como artista.

Hermenegildo Sábat nació en 1933 en Montevideo. Su debut como dibujante y caricaturista profesional en Buenos Aires se produce en *Adán* en 1965. Anteriormente había desarrollado una temprana carrera periodística en Montevideo. A los 15 años llevó una carpeta con dibujos al diario *El País*: "*Compraba todos los días el diario a ver si salía un dibujo mío. Pasaron muchos meses y me cansé de comprar el diario. Hasta que una mañana el portero del Liceo me dice que un dibujo mío había salido impreso en El País*" (Sáenz Germain, "Este es Sábat, el de los dibujos", *Gente* #393, 1973, 62). A los 21 años ingresa en el diario *Acción*, dirigido por Jorge Battle, hijo del presidente de la Banda Oriental entre 1947 y 1951, Luis Battle Berres. Su pasaje por este diario estuvo marcado por rispideces con su director, representante del Partido Colorado.[132] Luego de 26 meses de trabajar en ese medio, ingresa de forma profesional a *El País*, donde se desempeña como un profesional multiuso: "*Entre 1957 y 1965 hice de todo en El País: fui redactor, titulaba, diagramaba, sacaba fotos, trabajaba en el taller… Dibujaba a veces, pero llegué a ser secretario de redacción general*." (Bedoian y Villar 2007). La experiencia de trabajo en ese medio le enseñó "*a pensar como periodista. Porque sino uno es ilustrador. Puede ilustrar bien o muy bien, pero nada más. Lo importante es pensar como periodista. Y concentrar la cosa de modo tal que se pueda eliminar la palabra*" (Bedoian y Villar, 2007). Igualmente importante en su formación es la influencia de su abuelo paterno, de idéntico nombre, quién también se desempeñó como caricaturista político, profesor de dibujo y pintor, llegando a colaborar con *Caras y Caretas*.

En 1965 se muda a Buenos Aires e ingresa, primero en la revista *Adán*[133] y luego a *Primera Plana*. En esa revista se dedica a caricaturizar a figuras de la literatura, músicos de jazz, astronautas, estrellas de cine. Allí se desempeña hasta que la revista cierra en 1969. Entre 1969 y 1971 se dedica a trabajar en agencias de publicidad, experiencia de la que recuerda "*siempre me fue mal, ¿por qué? Esto es el auto análisis, soy incapaz de vender*

[132] El incidente final que llevó a su alejamiento del diario tuvo que ver con el festival de cine de Punta del Este. Sábat había sido enviado como fotógrafo del evento y un día recibió una llamada de Luis Battle Berres, quién lo encomiaba a "*salvar al Uruguay de la bochornosa opinión que los artistas extranjeros se llevarán del país*". Alguien había manoteado los pechos de una actriz extranjera "*y los diarios se habían hecho un escándalo con el asunto*". Sábat, indignado, contestó al entonces jefe del Partido Colorado y ex presidente: "*Mejor ocúpese del negociado de las tierras en Punta del Este, eso es una vergüenza para el país*", lo que significó el fin de su relación con la familia Battle (Soriano, "El talento de Sábat", *La Opinión Cultural*, 17/12/1972, 3). Jorge Battle, como es sabido, también llegó a presidente del Uruguay entre el 2000 y el 2005.

[133] Brascó, quién dirigía la publicación, menciona en un texto dedicado a Sábat que la misma "*duró siete números más de lo que la censura promedio del momento tenía previsto concederle. Exégetas posteriores atribuyeron esa condescendencia adicional al desconcierto de los funcionarios frente a las ilustraciones del Menchi*" (Brascó, 2004).

nada. La agencia de publicidad es el brazo armado del capitalismo" (Lauro y García, 2011). También colabora con dibujos para *The Buenos Aires Herald*. En 1971 ingresa al diario *La Opinión*, dirigido por Jacobo Timerman, constituyéndose en el único aporte visual del diario, reemplazando a toda una plantilla de fotógrafos. El impacto de sus dibujos era tan importante en el diario que "*los jefes de sección diseñaban las páginas en función de ellos; por las tardes, se formaba una cola de editores frente a su escritorio y Sábat terminaba el día con el brazo entumecido*" (Mochkofsky, 2013, 173-174).

Allí se desempeña durante dos años, hasta la asunción de Cámpora, momento en el cual el diario profundiza su sesgo pro-gobierno, y especialmente, pro-Gelbard, el poderoso empresario asesor de Perón que se convertiría en el primer ministro de economía del tercer peronismo. En ese momento "*Timerman se puso un poco duro y empezó a decirme a mí lo que yo tenía que hacer*" (Bedoian y Villar, 2007) por lo cual abandona el diario e ingresa a *Clarín*, lugar donde se desempeña desde entonces.

A la vez, es un dibujante que establece una nueva tradición en la caricatura política argentina en el cual predomina el retrato, no la viñeta, que carece por completo de palabras y donde el personaje se encuentra caracterizado en soledad, adornado con una serie de elementos simbólicos y evitando el chiste. Este capítulo no analizará de forma extensiva imágenes puntuales de Sábat, operación que emprenderemos en el capítulo dedicado a Perón y Lanusse. Aquí nos preguntamos por qué Sábat se erige como una rara avis en el panorama de la caricatura rioplatense. ¿Qué elementos emplea en su concepción gráfica que lo distingue de los dibujantes que hemos analizado hasta el momento? Por lo tanto, observaremos sus dibujos en *La Opinión* entre 1971 y 1973 y *Clarín* entre 1973 y 1976 como un sistema, como la faceta periodística de un proyecto artístico mucho más amplio. La especificidad de la política aparecerá en relación a esta preocupación y también para graficar la evolución del colectivo ilustrado entre 1971 y 1976.

En ese sentido, su obra nos remite a ciertas formas del discurso de Alberto Breccia, especialmente en su producción de un "*estilo gráfico y una técnica de trabajo en contra de los estereotipos* [que] *inventa* (…) *una figura del artista que se asienta en su autonomía creativa*" (Vazquez, 2010, 121). Sus continuas referencias al jazz y a la plástica, además, nos permiten reconstruir su horizonte de influencias que tienden a "un arte mayor". Sin embargo, Sábat aboga por una concepción del artista que está íntimamente ligada a los materiales, a la práctica diaria, al oficio: "*Hay que generar un sistema de trabajo que conducirá, sin dudas, a una disciplina, nunca a una rutina*." (Sábat, 2008, 4). Asimismo, su método artístico, cuyos

pasos ha repetido en las escasas entrevistas que concede, se emparenta de forma directa con aquel de las artes plásticas, específicamente de la pintura. Se organiza en tres etapas:

> … la primera es el reconocimiento de los materiales de trabajo. La segunda etapa es una meseta muy larga, interminable: que hacer. Ahora, una vez que las cosas están hechas, cuando se toma cierta distancia viene la contra pregunta: que estaba pensando cuando hice eso. (Valle, 2008).

Asimismo, destacaba la importancia de emplear todos los materiales posibles:

> Hay que dibujar con lápices duros, blandos, de colores, carbonillas duras, blandas, sanguinas, barras litográficas, lapiceras con plumas (…), todas las plumas que se encuentren, pinceles de todo tipo y mezclarlos con tintas, acuarelas (…), acrílicos (…), óleos, pintura de tarro, todo. (Sábat, 2008, 5).

Esta filosofía remite a la continua experimentación del artista de atelier, del pintor que se ensucia las manos en pos de su evolución pero desecha el aislamiento del artista en su torre de marfil. Sábat, simultáneamente, defiende una filosofía del profesionalismo y el trabajo continuo, que ilustra con su desempeño en Clarín:

> … el trabajo no va a hacer la revolución, no va a cambiar la vida de nadie, pero es una parte, importante, de eso que se puede llamarse libertad de expresión (…) yo a lo que aspiro es a hacer otro dibujo mañana. Es una profesión que hay que dignificar permanentemente. (Perantuono, 2011).

Tenemos, entonces, a un caricaturista que defiende el profesionalismo del oficio combinado con una aspiración a las grandes artes, que son también consideradas como otra forma de trabajo, creativo al fin, para el cual hay que experimentar de forma continua y expandir aquello que el artista puede hacer con las herramientas a su disposición. Esta configuración, que asume los tiempos y presiones del empleo en los grandes medios como un hecho natural pero no renuncia al deseo de ampliar la paleta expresiva, lo distingue de muchos de los artistas tratados aquí. Sábat traslada el oficio del caricaturista al terreno de lo plástico y la expresión de la plástica al terreno del caricaturista.

Por otro lado, y esta es una segunda distinción, Sábat también parece abrevar en fuentes de la caricatura política que habían caído en desuso en el momento en que irrumpe en la escena editorial argentina, a mitades de los sesenta. A menudo ha destacado la profunda influencia que le produjo la revista *Caras y Caretas*: "*hubo épocas en que iba todos los días a la Biblioteca Nacional, en Montevideo (…). Llegaba, bajaba al sótano –un sitio prohibido al*

público- y me pasaba horas y horas con la colección de Caras y Caretas" (Sáenz Germain, "Este es Sábat, el de los dibujos", *Gente* #393, 1973, 62). Los ilustradores de *Caras y Caretas* privilegiaban la imagen fuerte, cargada de simbolismos, en donde los personajes caricaturizados se encuentran trazados con lujo de detalles y en el cual los fondos, el sitio donde estos personajes se mueven, es tan importante como la línea y la deformación. Esto se debía a sus influencias, pertenecientes fundamentalmente a la caricatura francesa del siglo XIX, mediada por la participación en sus páginas de múltiples dibujantes que procedían de España. Se podría afirmar lo siguiente: Sábat salta a Steinberg y abandona la línea en pos de las texturas. Lo que lo caracteriza es su capacidad para complementarla con colores, experimentos con la sombra y, en general, en la búsqueda de una imagen que narre desde lo estático a través de su riqueza técnica y simbólica.

Esto se relaciona de forma directa con su concepción de la caricatura y con su elección del dibujo mudo. La condición para su ingreso en *La Opinión*

> … fue que mis dibujos carecieran por completo de palabras (…) aquí la gente se pelea por las palabras y no por las ideas. Además, me parece que de ese modo yo puedo decir un montón de cosas que si estuvieran por escrito me impedirían seguir trabajando. (Gruss, 2007).

Su concepción de la caricatura va a contramano de lo que es mayormente resaltado de ella, la deformación y se acerca, en realidad, a la concepción de ella como síntesis enarbolada por Gombrich: "*la caricatura se asocia a la deformación (…) una deformación de valores (…) yo creo que la caricatura debiera ser una exaltación de valores, aún cuando estos valores sean negativos*" (Bedoian y Villar, 2007). Aquí observamos el efecto de su concepción artística-pictórica aplicada a la caricatura: si la primera es una exploración del sí, la caricatura es una penetración hasta el corazón de los caricaturizados, de donde retorna con sus más íntimos valores resaltados.

Ahora bien, debemos concentrarnos en las distintas etapas del Sábat de entre 1966 y 1976. Comenzaremos por *Primera Plana*. Sin embargo, sus dibujos responden a la estética del retrato pero teñidos por la admiración y la exaltación de los elementos positivos. Al concentrarse exclusivamente en figuras de la cultura, esta aproximación se explica de forma natural. Asimismo, sus dibujos parecen realizados mayoritariamente con lápiz y pluma, sin aprovechar varias de las opciones plásticas que empleará después. Por último, los mismos son reproducidos, en su inmensa mayoría, en espacios pequeños dentro de la página, lo que lleva a que Sábat realice caricaturas de corte más tradicional en detrimento de introducir elementos decorativos y simbólicos que desarrollen un léxico gráfico propio.

La consagración del artista se da en *La Opinión*. Allí desarrolla una serie de recursos gráficos que acompañan a sus ilustraciones de la cohorte política del momento. Los signos más importantes que desarrolla son dos: por un lado dibujos de niños de pantalones cortos y enormes zapatos, con corte de pelo estilo taza, que acompañan a los políticos. Estos niños generalmente sostienen elementos secundarios que completan la imagen como ser micrófonos, urnas o máscaras detrás de las cuales quienes son caricaturizados se ocultan. Parecieran ser un atajo visual para representar a la población, excluida continuamente de las negociaciones en las altas esferas, y también al mismo artista, observador imparcial de los absurdos del proceso político. Estos personajes, en general, parecen un coro griego mudo. El otro elemento que se repite de forma incesante son los políticos con los dedos formando cuernitos. Este es empleado de forma equitativa con todos los protagonistas, no existe una fuerza que se haga depositaria privilegiada de este recurso visual. Parecería representar el doble discurso de los mismos, siempre dispuestos a cambiar en sus buenas intenciones y a realizar promesas incumplidas. En ese sentido, los cuernitos parecen remitir a una actitud infantil y traviesa, que se contrapone con los niños sin voz ni voto.[134] Un tercer elemento que se inicia aquí y que continúa utilizando hasta el día de hoy son las alitas en la espalda de algunos caricaturizados, generalmente empleadas para exaltar a los artistas fallecidos. Él, por su parte, buscaba desactivar cualquier interpretación cargada de estos elementos iconográficos. Consultado al respecto respondía: "*Es la única manera de otorgar una dinámica a cosas que son estáticas, que no se mueven. También es un estímulo para quien contempla el dibujo. Por último, me propongo cuestionar la validez del propio dibujo*" (Soriano, "El talento de Sábat", *La Opinión Cultural*, 17/12/1972, 4). Una operación contradictoria: estimular al lector a leer más a la vez que cuestionaba el mensaje de su propio dibujo. Aquí, por último, emplea diversas texturas en sus dibujos que parecen proceder de una ampliación de los recursos y materiales empleados para realizarlos. A menudo sus caricaturas cuentan con vetas y arabescos que podrían responder a la utilización de acrílicos y acuarelas para pintarlas, a pesar de que luego sean reproducidas en blanco y negro.

Sus dibujos demostraron ser tan populares que en la edición del 14 de mayo de 1972, un año después de lanzado el diario, le dedican un suplemento especial en el interior de *La*

[134] Este recurso de Sábat era reconocido como una marca de estilo cuya interpretación se presentaba como misteriosa. En marzo de 1973, en una breve polémica sostenida en las páginas de correspondencia de la revista *Panorama*, Sábat se quejaba de que una locutora radial llamada Delma Ricci había entregado fotos suyas y el contenido de una entrevista a diversos medios, entre los cuales se encontraba esa revista. Luego de afirmar que no tenía voz culta y siempre repetía lo mismo en las entrevistas concluía su carta preguntando "*Me gustaría saber si la señora Ricci dibuja*" (*Panorama* #306, 1973, 10). Un par de números más tarde la periodista le contestaba "*En cuanto a si dibujo o no, sí dibujo. Dibujo florecitas que no hacen cuernos con los dedos*" (*Panorama* #309, 1973, 10).

Opinión Cultural. Llevaba el nombre de "Algunos personajes del año" (con lo cual se daba al dibujante, además, el privilegio de elegirlos) y en su introducción el mismo escribía, en tercera persona: "*Hermenegildo Sábat aspira a poder justificar un hueco, de algún modo privilegiado, que esta sociedad le ha concedido. La de los dibujantes es, además, una raza en vías de extinción y él lo sabe*" (*La Opinión Suplemento Especial*, 14/05/1972, 1). Entre los caricaturizados se encontraban Allende, Nixon, Mao, Angela Davis, Picasso, Louis Armstrong, Lanusse y Perón. **(FIG 123)**

En mayo de 1973, Sábat pasa a *Clarín*, como parte de la renovación gráfica del diario, que incluyó la nacionalización de su sección de humor en la contratapa, pero también como evidencia de su creciente incomodidad con la línea editorial de *La Opinión*. Sábat no participó jamás de la contratapa del diario, sus dibujos ocuparon las páginas de política y economía, a menudo centrales. El Sábat de *Clarín* entre 1973 y 1976 es un buen ejemplo de caso de los vaivenes de la censura y la autocensura emprendidos entre la asunción de Cámpora y la caída de Isabel Martínez de Perón. Los primeros meses muestran al dibujante siguiendo la línea que había emprendido en el diario de Timerman. Grafica de forma extensa todo el proceso de asunción y renuncia de Cámpora, dibujándolo numerosas veces y también relacionándolo fuertemente con Perón, cuya efigie ilustra a menudo, en algunas ocasiones junto con su esposa y futura candidata a vice-presidente.

Una vez que se produzca la elección de Perón, los dibujos de Sábat adquieren un tono más restringido. Desciende su número en las páginas centrales de *Clarín* y sus representaciones del líder justicialista y su esposa prácticamente desaparecen. Este fenómeno se intensifica una vez que Perón muere, momento en el cual los dibujos del artista parecen adquirir la misma transitoriedad del elenco que rodea a Isabel Martínez de Perón. En muchas ediciones del diario publicadas entre finales de 1974 y durante todo 1975 sus dibujos se encuentran ausentes. Asimismo, su objeto muta hacia el entorno de absoluta mediocridad que rodeaba a la presidenta. Casildo Herreras, Lorenzo Miguel, Eloy Camus, Roberto Ares, Celestino Rodrigo, Italo Luder y Victorio Calabró son algunos de los políticos que pasan por su pluma. Su trazo adquiere contornos más simples durante gran parte de sus primeros años en *Clarín*, abandona el barroquismo y la experimentación observada en *La Opinión* y sus caricaturas adoptan una línea clara. Sus ilustraciones más elaboradas, mientras tanto, se alojan en las páginas del suplemento cultural del diario porteño.

Existen algunas excepciones, sin embargo. Hemos encontrado, durante estos años, un ejemplo de una caricatura realizada por Sábat de Isabel Martínez de Perón. En ella la presidenta es representada por Sábat haciendo uso de los dos recursos más llamativos de su

figura: su inmenso cabello y su cara chata, plana, carente de emoción. Ocupa el sillón presidencial y mira a Lorenzo Miguel y Casildo Herreras de reojo y con desconfianza, mientras un niño los mide (ambos están haciendo cuernitos) y los encuentra menos altos que la primera mandataria (*Clarín*, 6/8/1975, 40). **(FIG 124)**

La segunda excepción tiene que ver con su representación de López Rega. Si bien el todopoderoso asesor de Isabel desaparece como protagonista durante el momento de su mayor ascenso frente a la misma, su representación se encuentra presente en todo el período, con muy pocos cambios. Sábat lo dibuja como un personaje siniestro, con ojos demoníacos y dientes de vampiro, a menudo rodeado de elementos esotéricos o acompañado por un búho. En una de sus primeras apariciones es una cabeza apoyada en una mesa de adivinador, cubierta de símbolos mágicos. Un niño mira a su cerebro y se horroriza, mientras él lo observa con desprecio (*Clarín*, 27/07/1973, 20-21).

Durante 1974 y 1975 López Rega aparece muy raramente en las caricaturas de Sábat y, cuando lo hace, su figura casi no cuenta con deformaciones, solo sus cejas son retratadas como ligeramente demoníacas. Pero una vez que se produzca su defenestración y su huida a España en julio de 1975, López Rega retorna. Y no solo retorna, sino que deviene monstruoso. Así, en enero de 1976, en una nota que ponderaba el "*fin de un año político difícil*", López Rega aparecía como un enano de cejas puntiagudas (*Clarín*, 2/1/1976, 7). Días más tarde, tomaba la forma de un vampiro, con prominentes colmillos, acompañado de Edgar Allan Poe y su cuervo (*Clarín*, 6/1/1976, 7). Ante cada aparición del ex hombre fuerte del gobierno, su faz vira hacia un ser progresivamente más grotesco. Hacia finales del mismo mes Sábat lo dibuja como un demonio de traje. De su cabeza surgen dos cuernos y una corona que brilla, junto con dos orejas que parecen de animal. A sus pies se arrodilla un niño, en posición suplicante (*Clarín*, 23/1/1976, 8). También recurre a su metamorfosis en murciélago, con alas negras que son una mancha de tinta, apoyado en el hombro de Raúl Lastiri, su yerno, con patas de gallo y dientes prominentes que surgen de su boca sonriente (*Clarín*, 28/1/1976, 8). Finalmente, en los primeros días de marzo, Sábat elige representarlo como una especie de duende con grandes dientes, cejas y cuernos, apareciendo detrás de Alexander Sohlzhenitzin, como una forma de yuxtaponer la maldad del ex funcionario con el sufrimiento y resistencia del disidente ruso (*Clarín*, 6/3/1976). Y, por extensión, comparar este último gobierno peronista con la tragedia humana de la Unión Soviética. **(FIG 125, FIG 126)**

Durante el último período antes del golpe, Sábat libera un poco su pluma de las duras restricciones auto-impuestas durante los años precedentes y comienza a realizar dibujos que emplean de forma privilegiada manchones de tinta y masas de negro, una manera metafórica

de transmitir el empeoramiento de las condiciones políticas. También recurre frecuentemente a la yuxtaposición de una figura de la cultura con los políticos retratados, como una forma de resaltar, por asociación o contradicción, alguna característica de la mediocre cohorte política en control del país.

Sábat, sin lugar a dudas, es un caso atípico dentro de la tradición del humor gráfico y la caricatura reconstruida en este trabajo. En primer lugar, sus dibujos casi nunca aparecieron en revistas específicamente de humor, desempeñándose siempre como ilustrador y caricaturista político y cultural en medios con una penetración más amplia. Sus dibujos no tienen narrativa, movimiento ni remate. Su concepción de la caricatura política la concibe como una actividad directamente relacionada con las artes plásticas. Sin embargo, su manera de abordar el oficio del artista y del caricaturista tiene mucho en común con la idea del dibujante-trabajador que hemos encontrado en la mayoría de los humoristas cuya trayectoria hemos reconstruido. Su prolongada estadía en un diario de tirada nacional, su lugar de privilegio y respeto dentro del mismo le conceden una exposición sobresaliente entre los artistas que hemos analizado en esta tesis, pero a menudo él ha destacado en entrevistas que "*Yo sé que en el diario me gano la vida. Eso es todo*" (Gruss, 2007).

Es un artista que resalta por lo que combina: una concepción artística elevada y cercana a la pintura que sin embargo se encuentra teñida de la misma ética profesional que hemos visto en todos los humoristas analizados. Su elevación a primer caricaturista nacional tiene que ver con su búsqueda de expansión de la paleta estilística, pero esta elevación no tendría sentido sin su trabajadora concepción de su propio oficio, que lo conecta de forma directa con sus antecesores. En 1973 confesaba a la revista *Gente* que: "*Agradezco que una sociedad que podría prescindir de mis dibujos me permita ganarme la vida con ellos*" (Sáenz Germain, "Este es Sábat, el de los dibujos", *Gente* #393, 1973, 62) pero también que "*si tuviera un accidente y perdiera las manos en él, no estoy seguro de poder quejarme mucho*" (Sáenz Germain, "Este es Sábat, el de los dibujos", *Gente* #393, 1973, 63). Sin embargo, hay mucho de cierto en la afirmación de Brascó de que "*El desembarco de Hermenegildo "Menchi" Sábat en Buenos Aires, década del sesenta, fue un episodio fluvial sobre cuyas implicancias y significados ulteriores nadie tomó conciencia ni siquiera se percató*" (Brascó, 2004). Sábat se encuentra suspendido entre el arte, la política y el oficio, como todos los dibujantes que hemos analizado en esta tesis. Y a la vez representa el extremo de aquello a lo que se puede llegar en una determinada dirección del desarrollo plástico de un tipo de dibujo. Su figura es a la vez culminación y eslabón, excepción y desenlace de una tradición que él también reconoce como propia.

7. La nueva ola del humor, entre la apertura democrática y el golpe (1971-1976).

7.1 *Hortensia* y Alberto Cognigni. La expresión de una ciudad.

Córdoba es una provincia central en la política argentina del siglo XX. Fue cuna de la reforma universitaria en 1918, refugio de la democracia radical durante la década del treinta, origen de la Revolución Libertadora y termómetro fiel de la situación social entre 1966 y 1973. Su temprana militarización y puesta en práctica de mecanismos represivos generalizados a partir del Cordobazo la volvieron (junto con Tucumán) un espacio donde se pusieron a prueba los métodos de control y violencia estatal que luego iban a ser implementados en todo el país a partir de 1976.

César Tcach encuentra que esta característica de Córdoba procede de uno de los mitos fundamentales sobre la provincia: la idea de la misma como "*el rostro anticipado del país*". Esta idea se combina con aquella de José Aricó que describe a Córdoba como una "ciudad de frontera": "*entre lo tradicional y lo moderno, lo laico y lo clerical, lo conservador y lo revolucionario*" (Tcach, 2012, 14). Esta condición se resignificó durante el período considerado, al incorporarse las grandes masas de obreros que provenían de las fábricas automotrices y la nueva juventud moderna e inconformista que asistía a sus universidades, lo cual llevó a que "*sectores de obreros industriales y de amplias capas medias vivan la experiencia inédita de una radicalización política conjunta y transversal a sus extracciones identitarias*" (Tcach, 2012, 17).

Este conjunto de características dio como resultado los dos estallidos sociales que pusieron, en efecto, fin al experimento dictatorial inaugurado por Juan Carlos Onganía en 1966. El Cordobazo no expulsó al general devenido presidente pero marcó el punto límite de la aceptación dócil de sus políticas. El "Viborazo" en 1971, también conocido como "Segundo Cordobazo", donde una vez más los obreros se aliaron con la clase media y los estudiantes para tomar más de 500 cuadras de la ciudad, resultó en la expulsión del interventor de Córdoba, José Camilo Uriburu y al entonces presidente Marcelo Levingston. Esto abrió el camino para la asunción de Alejandro Lanusse, quién pondría en marcha el proceso de apertura política que culminaría en las elecciones de 1973.

Un día después de la huelga general y la batalla en las calles de Córdoba, *La Voz Del Interior* publicó una caricatura que muestra a una serpiente satisfecha luego de haber engullido al interventor mientras un pajarito que pasa caminando le desea buen provecho (*La*

Voz del Interior, 17/03/1971, 1). El dibujo llevaba la firma de Alberto Cognigni. Cognigni nació en Bell Ville, al sudeste de la provincia de Córdoba, en 1930. Los datos biográficos son escasos previos a la fundación de *Hortensia*, revista que lo llevará a la notoriedad. Estudia en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Desde 1956 coloca sus dibujos en diversos diarios provinciales y en 1964 ingresa en *La Voz del Interior*, donde rápidamente se destaca como un caricaturista editorial capaz de retratar no solo la política nacional, sino también los modos, lenguajes y costumbres de la ciudad. Paralelamente, se desempeña como publicista. En 1969 gana el premio SIP Morgenthaler, entregado por la Sociedad Interamericana de Prensa. Un video transmitido por el noticiero local lo muestra sentado junto a Juan Parrotti, escritor que también se había hecho acreedor del galardón y luego sería colaborador de *Hortensia*, en un estudio que podría ser el de Cognigni, ambos vestidos de traje y muy serios, contestando las preguntas de una periodista. Cognigni menciona que "*el cordobés de la calle, de la cancha de futbol, es probablemente el humorista mas fino y mas subjetivo que hay*." (Cognigni, 13/05/2010).

Esta filosofía marcará desde sus inicios a la revista que llevó adelante a partir de agosto de 1971. Esta publicación fue un puesto de avanzada en el retorno del humor gráfico a los kioscos argentinos y al favor del público, que en el período 1971-1976 observa un crecimiento insospechado en la época precedente. Cognigni buscaba que *Hortensia* comunicase la experiencia cultural y social de Córdoba. El mismo título de la publicación apuntaba en esa dirección: "*Tuvimos otra loca que vendía papas de hortensia. Era malísima. Nunca nadie pudo hablar con ella: sus insultos nos detenían a media cuadra. Por cierto, que en su honor bauticé la revista*" ("Vida y pasión en Córdoba", *Panorama* #340, 1973, 42).

La intención de Cognigni, sin embargo, era filtrar esta influencia popular a través de la elaboración de sus colaboradores: "*No sería un muestrario de cuentos copiados o tradicionales (…) se "nutriría de los cordobeses y de Córdoba" pero tratando que cada una de sus entregas fuera original, plena de desenfado e inventiva*" (Bravo Tedín, 2001, 9). Algo de esto se refleja en la famosa bajada que engalanaba cada una de sus portadas: "*Estoy acá para decir lo que se me antoja, o no?*" que indicaba que aquella revista tenía una personalidad particular y que en ella cabía todo lo decible en un amplio espectro cómico.[135] Es una revista en donde lo escrito tiene igual importancia frente a los dibujos y que está basada alrededor de la idea de la miscelánea, como *Tía Vicenta*. Como menciona Crist, Cognigni decía que todas las revistas en Córdoba fracasaban "*Porque quieren hacerse los periodistas (…) No, esto es*

[135] El empleo de la negación en forma de pregunta al final de la frase, muy popular en el interior del país, también denotaba de forma clara y desde su portada de donde provenía la revista.

un mercadito. Se compra un cajón de tomate, uno de papa y se vende. Vendes eso te queda platita. Compras mañana zapallo, dos cajones" (Bravo Tedín, 2001, 102).

Asimismo, Roberto Di Palma, su diagramador y director luego de la muerte de Cognigni, expresaba que "*Uno hacía la revista para el tipo que la iba a comprar y la llevaba a su casa y en el transcurso del viaje leía lo más picante*" (Bravo Tedín, 2001, 67). Una idea cercana a aquella mítica concepción de Ramón Columba en la cual la lectura de sus publicaciones debía durar "*lo que duraba un viaje de Once a Moreno*". Esta aguda percepción de los hábitos de lectura de su audiencia, unida a la noción de la revista como un centro de traducción de aquello que sucedía en Córdoba, contribuyó de forma decisiva a su éxito. En una página de *Hortensia* podía convivir el chiste individual con la columna sesuda de alguno de sus colaboradores periodistas y el personaje recurrente de Crist o Fontanarrosa.

Esta vitalidad y variedad en los elementos que componían la revista se reflejaba en el grupo de colaboradores que llevó adelante el emprendimiento. Cognigni tenía la idea de que *Hortensia* se transformase en un centro de actividad y difusión para los humoristas de todo el país, a contramano de la estructura empresaria y periodística que veía a Buenos Aires como el lugar inevitable para el desempeño del oficio. Los dibujantes que provenían del interior debían trasladarse hasta la capital para encontrar páginas para sus dibujos. Cognigni propone la idea de un contra-polo. Conforma un equipo integrado por colaboradores novedosos, muy pocos de los cuales habían llegado a las publicaciones capitalinas. Asimismo, cada uno de ellos procedía de extracciones sociales y trayectorias profesionales variadas. Crist era oriundo de Santa Fe, pero desde principios de los sesenta vivía en Córdoba y la había transformado en su ciudad adoptiva. En 1969 ganó el concurso del humorista del año en *Gente* y se trasladó durante un breve tiempo a la capital para intentar ingresar en el mundo editorial, pero pronto retornó a la provincia mediterránea. Juan Perrotta, Pepe Navarro y Gonio Ferrari, columnistas entre costumbristas y políticos, provenían del panorama periodístico local y colaboraban con *La Voz del Interior*. Miguel Bravo Tedín, otro de sus columnistas, era licenciado en historia y se desempeñaba en la universidad. Roberto Di Palma junto con los dibujantes Martino y Chamartín, eran empleados publicitarios en la empresa Renault. Carlos Ortiz, uno de sus mejores dibujantes, declaraba que "*soy un negro, soy de un barrio popular, de reos, lo he mamado*" (Gociol, 2012, 55). Había llegado a las páginas de *Hortensia* porque compañeros de oficina le habían acercado, de casualidad, un dibujo a Cognigni.

De esa misma manera ingresó Fontanarrosa, quién provenía de Rosario y realiza su debut profesional en las páginas de Cognigni. Según relata Crist, el rosarino le había enviado la primera página de Boogie el Aceitoso como un regalo: "*Y un día viene Cognigni a mi casa*

(…) Cognigni ve el Boogie, que yo tenía en una plancha de corcho, frente a mi mesa de dibujo, y dice "¿esto que es? Le cuento que me lo había mandado el Negro de regalo. "Esto va en el próximo número", dice" (Crist, 2012). Este también recordaba esa intención: "*todos los "chistosos" entrábamos por la puerta amplia de "Hortensia", ya que el Gordo (…) pretendía una revista abierta, sin pretensiones de cenáculo*" (Fontanarrosa, *Gente* #937, 1983). Manuel Peiró también ingresa de forma similar. Nunca había publicado. Un día se encontró con Crist, quién lo conminó a entregarle algunos de sus dibujos a Cognigni. Entonces los llevó y los abandonó "*sin decir quien era yo*". Luego de un par de semanas se acercó a la redacción de Hortensia y encontró que no habían sido publicados ya que "*Los había hecho enormes, sin firma, con una enorme dosis de autocrítica y de inseguridad*" (Bravo Tedín, 2001, 83).

Ian (Juan Harczyk), mientras tanto, procedía de Polonia y había llegado a Argentina a los 11 años, en 1944. A partir de 1965 comenzó a colaborar con *La Voz Del Interior*, co sus viñetas de trazo límpido y hombrecitos de brazos cortos, a menudo mudas. Luego de iniciar su colaboración con *Hortensia* ingresaría en *Clarín* y en el diario *Los Andes* de Mendoza, destacando la cualidad de la revista de Cognigni como vidriera para los dibujantes del interior. Esto también se invertiría y una vez que la revista comenzase a hacerse un nombre por si misma, recibiría colaboraciones de una porción de los dibujantes radicados en Buenos Aires. Napoleón, Sábat, Fati (Luis Scafati) y Oscar Grillo desde Londres, aparecerían en sus páginas

El espíritu de *Hortensia* era abierto y abarcador, similar a la línea promulgada por Landrú en sus proyectos editoriales. Su factura tenía bastante de artesanal y de familiar. Contaba con una pequeña redacción con dos oficinas donde trabajaba el diagramador y una secretaria, pero, como menciona Peiró: "*El ambiente de Hortensia era casero, familiar. Todo transcurría en la sala de estar de los Cognigni. Allí trabajaba Alberto, sentado ante un tablero, allí acudíamos todos a llevar nuestras colaboraciones*" (Gociol, 2012, 55). Tedín, por su parte, destaca que "*Se hacían dibujos y se agregaban chistes en pleno taller de imprenta (…) una curiosa mezcla de trabajo artesanal y profesionalismo*" (Bravo Tedín, 2001, 13).

El primer número de la revista salió en agosto de 1971 y tiró 2000 ejemplares, que se promocionaron por el boca a boca y se agotaron en el mismo día. La editorial, que llevaba por título "Carta al que lee" y era siempre escrita por Cognigni (quién firmaba como "El Irresponsable") mencionaba que

> …la mayor virtud de los cordobeses, esa irrespetuosa afectividad; esas ganas de reírse de alguien y que se rían de él, apresuró este parto que se llama "Hortensia" (…) Una publicación con vocación de "fayuta", capaz de durar un solo número (…) pero hay algo que nos consuela: NINGUNA REVISTA SOBREVIVIÓ DEMASIADO TIEMPO EN CÓRDOBA" (*Hortensia* #1, 1971, 3).

Debajo de esta declaración de principios se acomodaba un dibujito, realizado por el director, donde aparecía él mismo caricaturizado, sentado en su mesa de dibujo con una enorme sonrisa, rodeado de su mujer, su hijo, un perro, y los colaboradores de este primer número. La imagen transmite esa sensación de entrecasa, con el perro sentado sobre un cajón de verduras y una pila de revistas en el piso. Una revista que se hacía desde la habitación de Cognigni.[136]

Este número ya mostraba algunas de las características más salientes de la publicación. Por ejemplo, Crist realizaba varios chistes que ridiculizaban la situación estudiantil y policial en la provincia. En uno de ellos, a página completa, un personaje se paraba en un banquito en la puerta de una facultad y declamaba "*Compañeros! En momentos en que el panorama gremial estudiantil se agudiza… ante el avance inexorable de la represión*" (se reunían una multitud de personajes frente a su improvisado podio) "*Quiero ofrecerles, por esta única vez, esta maravillosa lapicera…*" (*Hortensia* #1, 1971, 8). Asimismo, Juan Parrotti escribía una columna titulada "Porque no hay que dejarlo en libertad a Tosco", título irónico que traicionaba la simpatía y cercanía que unió a la revista y a gran parte de la sociedad cordobesa con este dirigente sindical extremadamente atípico que se declaraba "un marxista independiente". Parrotti mencionaba que lo conocía a Tosco y había hablado varias veces con él. Entre aquellas frases que adjudicaba al sindical se encontraba: "*Mis esfuerzos se orientan a cambiar la sociedad, es cierto, pero más que a la sociedad lo que me interesa cambiar es al hombre*." (*Hortensia* #1, 1971, 15). Cognigni siempre afirmó que la revista no era una revista de humor político:

> Decidí no incluir el chiste político porque ya hay demasiados, inclusive en la información seria. Hay una sobreinformación política; alrededor de ella cada lector puede inventar sus propios chistes. De todos modos, existe una intención de corte sociopolítico. ("Vida y pasión en Córdoba", *Panorama* #340, 1973, 42).

[136] Es imposible subestimar la importancia de Sara Catán dentro de la revista. Esposa de Cognigni por 23 años hasta 1981, cumplía los roles de secretaria, correctora, asesora y mano derecha del director. La mayoría de los colaboradores menciona que la separación de ambos en 1981, y la muerte de Catán el año siguiente, impregnan los últimos dos años de la revista bajo Cognigni de un hálito mortecino y pesimista, que se mezclaba sin solución de continuidad con el ambiente social presente en los últimos tiempos de la dictadura militar y la Guerra de Malvinas, a la cual este se opuso con vigor.

Pero la misma relación que unía a la revista y a quienes la hacían con Córdoba hacía que lo político y lo social se filtren de manera natural en sus páginas. **(FIG 127)**

A los pocos números *Hortensia* comenzó a venderse en Buenos Aires, algo inédito para una publicación del interior. Juan Carlos Graziani, imprentero dueño de La Docta, donde se confeccionó la publicación entre 1971 y 1983 (otra marca de inusual estabilidad), se comunicó con un pariente que trabajaba en Editorial Abril, quién le pidió que le envíe ejemplares para distribuir en Buenos Aires:

> "Y bueno", me dice Cognigni, "le mandaremos 2000". "No", le digo "2000 en Buenos Aires no lo aceptan. Como mínimo son 10000". Entonces él dice: "No, Graciani. Usted sabe. Yo he empezado sin dinero, sin nada. Sino la venden a la revista, ¿Qué hago?".

A lo cual Graciani le contestó que el se hacía cargo del volumen de ejemplares porque estaba seguro que la revista se iba a vender. De ese modo comienzan a crecer en distribución hasta que a los dos años de publicación, tiraban 90000 ejemplares, número que se mantuvo constante hasta 1975, momento en que debido a los aumentos de papel y la inflación del gobierno de Isabel Perón, la revista descendió a 60000 (Bravo Tedín, 2001, 91-92). En Córdoba quedaban 10000 o 12000 ejemplares y el resto se mandaba a Buenos Aires y luego se repartía en todo el país (Bravo Tedín, 2001, 93). Este crecimiento encontraría su eco rápidamente en la capital del país. La revista *Gente* en dos números editados en 1972 y 1973 (el #378 y el #438) publicaría una doble página de selecciones de lo mejor de la revista, nombraría a Cognigni como uno de los personajes del año 1974 y, finalmente, lo invitaría a publicar en sus páginas, tarea que realizó hasta su muerte. Esto también se reflejó en las ofertas laborales para su cohorte de dibujantes, muchos de los cuales ingresaron en publicaciones porteñas.[137]

Este crecimiento los hará también receptores de una multiplicidad de misivas. Cordobeses en el exterior, pero también tucumanos, mendocinos, chubutenses, personas de todo el país escribían sus loas a *Hortensia* y aparecían en sus páginas de correo. Su público será tan federal como su contenido. El vínculo que los unía con Córdoba se verá reflejado en las mismas calles y boliches de donde ellos se habían nutrido en un principio. En 1973 Fontanarrosa y Crist destacaban que

[137] Asimismo, a principios de 1972 mencionaban que "*algunos amigos nos contaron que en el programa de Mirtha Legrand comentaron alguna cosa de Hortensia y la mostraron en cámara*" (*Hortensia* #13, 1972, 3).

> … a pesar de que la revista es leída también por intelectuales, sabemos que esos cuenteros la usan como manual de consulta. En El Cascote [famosa peña de Córdoba], hemos oído chistes nuestros convertidos en cuentos. Son tipos hermosos; les surgen las ocurrencias casi automáticamente, toman vino y son todos amigos. ("Vida y Pasión en Córdoba", Panorama #340, 1973, 42).

Asimismo, este crecimiento se reflejaba en la cantidad de material que le llegaba al "irresponsable" con vistas a publicación. Ya en 1972 mencionaban que "*lo que se reproduce en la revista es menos del 40% (a veces mucho menos) del material presentado por el equipo en cada número*" (*Hortensia* #15, 1972, 3). Para 1974 ya mencionaban que el trabajo de hacer cada número "*no nos deja aliento para responder a todas las cartas y ofertas de material que nos llegan*" (*Hortensia* #64, 1974, 3).

Sin embargo, este éxito nunca se tradujo en una revista que se sostenía gracias a la publicidad. *Hortensia* vivía exclusivamente de su venta. A pesar de ello, la revista se encontraba colmada de avisos, siempre dibujados por los artistas de la casa, muchos de ellos por Cognigni, otros por Fontanarrosa, Ortiz o Crist. La Lotería de Tucumán y de Córdoba, los Vinos Lucchesi y Zumuva, vaqueros Lee, la compañía de viajes British Caledonian, el Festival de Jesús María, casas de repuestos y autopartes de Córdoba, son algunas de las firmas que anunciaron en sus páginas. Cognigni, por supuesto, procedía de la publicidad y tenía numerosos contactos en el rubro, pero siempre se quejaba de la dificultad de cobrar los avisos a los anunciantes locales, y de la manera en que los ignoraban las grandes firmas publicitarias de Buenos Aires. En un editorial escribía una "*solicitada a las agencias de publicidad*" en donde mencionaban que Hortensia estaba "*entreverada desde hace mucho con las publicaciones que más se VENDEN en el país, y probablemente sea la que menos se DEVUELVE*" y que "*Creemos que estamos haciendo un trabajo muy serio toda vez que provocamos alguna sonrisa… entonces, muchachos, ¿por qué no nos dan pelota?*" (*Hortensia* #53, 1974, 3). A la vez, muchas de las publicidades propias de Córdoba ni siquiera se llegaban a cobrar. Como mencionaba Graziani el director explicaba que "*Yo los pongo para justificar, para atraer, para no hacer ver que la revista no tiene avisos*" (Bravo Tedín, 2001, 94).[138] Este asombroso crecimiento en tan poco tiempo atestiguaba la novedad del estilo y el paquete que Cognigni había logrado apelando a las personalidades más diversas y a un nuevo estilo de humor, desconocido a nivel nacional.

[138] En una ocasión, sin embargo, la empresa de viajes British Caledonian le ofreció a Cognigni en canje por publicidad un viaje a África (Sierra Leona, Nigeria y Ghana) y algunas capitales de Europa. Al retorno publicó una serie de apuntes en *Hortensia* que recuerdan las observaciones costumbristas realizadas luego de sus propias travesías por Landrú y Lino Palacio. En otras ocasiones, el plantel completo de la revista partió a Bariloche y Mar del Plata, invitados por agencias de turismo, en un ejercicio de unidad editorial (*Hortensia* #62, 1974, 3-4; *Hortensia* #83, 1976, 10-11).

Estéticamente, las líneas de dibujo de *Hortensia* pueden ser divididas en varias ramas. Por un lado encontramos a dibujantes como Ortiz, Fontanarrosa, Crist y el mismo Cognigni, que combinan un trazo claro con un detallismo simplificado y el recurso ocasional al empleo de la tinta en forma de sombreado en cabellos, vestimentas y, lo que es más significativo, manchas de sangre. Ortiz a menudo delinea sus figuras con un doble trazo que los asemeja al grabado sobre madera. Fontanarrosa y Crist cuentan con estilos similares, sus personajes surgen del mismo cuadro que los encierra, y son capaces de aludir a una gran complejidad con pocos trazos. Cognigni, por su parte, es un maestro de la observación ciudadana. A menudo produce viñetas donde los personajes se encuentran suspendidos en el blanco, pero más a menudo realiza imágenes abrumadoramente pobladas. Sus personajes son fieles representaciones del "guaso" de Córdoba: ropa sencilla, cigarrillos colgando de los labios, a menudo sombra de barba, bigotes garrapateados sobre el labio superior que recuerdan a un gaucho del interior. La sombra es utilizada para conseguir profundidad en sus composiciones grupales y para comunicar parte del caos de la experiencia urbana.

Luego de esto tenemos otro grupo de dibujantes más cercanos a una línea realista dentro del dibujo humorístico. Chamartin y Peiró son buenos ejemplos. El primero parece haber surgido de las páginas de una revista de Columba, y sus dibujos de fotonovela romántica son a menudo lo menos novedoso de la publicación. Peiró, por su parte, combina la caricaturización de los rostros con un trazo untuoso y detallista, que abandona el "mono" simplista pero mantiene el humor y la exageración.

Finalmente, hay algunos dibujantes de la revista que aún se destacan dentro de la línea estética de principios de los años sesenta. Ian es el ejemplo más destacado. Sus historietas cuentan con "monos" sencillos, cuadros pequeños y mudos y hombrecitos similares a los de Quino y Viuti (los dos dibujantes que más se le asemejan). Representa una línea clara con una narración transparente e inventiva que muy a menudo no requiere de textos. Crist, cuando se dedica a "García y la Máquina de Hacer Pájaros", también dibuja sobre este eje. García y Caballero, los protagonistas de la tira, son dos enanos de pantalones rayados y narices grandes, la destilación de la línea de Crist a su punto de mayor simpleza, una miniaturización de sus rasgos más salientes. También Napoleón con sus personajes dientones y regordetes, que chocan con sus temáticas, a menudo tendientes al sexo y la violencia, recuerda a esta línea primigenia, que pareciera haber alcanzado la mayoría de edad.[139] Un caso particular

[139] Napoleón pertenecía etariamente a la generación que había fundado *Tía Vicenta*, revista en la cual había participado en 1958. Luego, había publicado en *Leoplán* y *La Hipotenusa*, como co-director del suplemento *Gregorio*, antes de radicarse en Europa entre 1967 y 1970, donde vivió en París, Milán y Londres. Retorna a

dentro de esta tendencia son Aldo Cuel y Cler, dos dibujantes cuyos monos regordetes ilustran a la perfección la figura del cordobés. Cler, en especial, dibuja personajes de labios grandes y pelo azabache, con el tono de piel impreso en tonos grisáceos, una traslación del estilo simple del humor gráfico argentino para ilustrar un grupo social (el "negro cordobés") que hasta entonces había estado fuera de su óptica.

Esto nos lleva a hablar de otra característica de la publicación, el empleo de personajes recurrentes. Esto vinculaba a sus dibujantes con la renovación del personajismo que había iniciado Mafalda, y que llegaría a su punto máximo en la contratapa de *Clarín* (lugar donde varios de ellos se emplearán). *García y la Máquina de Hacer Pájaros* es un ejemplo paradigmático. La tira se inició como un experimento absurdo que giraba alrededor de García y Caballero, los protagonistas, y la máquina del título, siempre en mal funcionamiento. Con el paso del tiempo la faceta gráfica de la tira, siempre a cargo de personajes enanos de cuerpo rectangular, comienza a dar paso a un juego cada vez mayor con el lenguaje y los diálogos, que adoptan la forma del cuento corto. En esto se asemeja a la evolución de Inodoro Pereyra, tiras que cuentan con un remate por cuadrito. **(FIG 128)**

Hacía el final del período considerado, la tira de Crist comienza a poblarse de los personajes que acompañaban su viñeta en la contratapa de *Clarín*. En el número 81 aparece Clemente, traumado porque no sabe quién es su madre. La máquina, entonces, miente que "*fue una gran cantante folklórica*", revelación que deja a la extraña ave contenta (*Hortensia* #81, 1975, 6). Un par de números antes, el Mago Fafa, creación de Bróccoli, le pide un par de palomas (*Hortensia* #78, 1975, 13). La más interesante cruza se produce en el número 86, publicado en marzo de 1976. Allí, García le pregunta a Caballero si *"¿Ud. Se acuerda de una revista de historietas que se llamó "Hora Cero"?*" a lo que Caballero le responde: "*Como no me voy a acordar. El suplemento semanal apareció el 4 de septiembre de 1957 con tres historietas "Ernie Pike*", *"El Eternauta" y "Randall The Killer""*. La tira luego deambula por los diálogos de ambos, y Caballero menciona que se identificaba con las aventuras de "Amapola Negra", historieta sobre una fortaleza volante con dibujos de Solano López. García se encuentra admirado por su experiencia bélica, su condición de hombre de acción hasta que Caballero confiesa: "*Espere un poquito… Yo no le dije que estuve en ningún avión… En esa*

Argentina a principios de los setentas con un estilo de dibujo grotesco que lo volvería famoso en Argentina, caracterizado por monstruos espantosos que a menudo se enredaban con señoritas de amplios pechos y fauces horripilantes. Sus preocupaciones lo emparentan con la nueva camada de principios de los setentas. En una entrevista realizada en 1974 mencionaba que "*a veces dejo escapar con demasiada acritud la violencia que siento y percibo a mi alrededor (…) La crisis que vivimos, cualquiera sea ésta, ya es de por sí una violencia… El hecho de que la mayor parte de los hombres trabajen en empleos que no aman, es también una violencia*" ("Napoleón: lo cómico no sólo provoca risas", *Panorama* #380, 1974, 38).

época me fumaba mis puchitos y me mandaba unos vuelos bárbaros mientras leía la revista!". La tira culmina con García enojadísimo golpeando a Caballero y diciéndole: "*Esa si que no se la aguanto. La historia del drogadicto regenerado. ¿Quién se cree que es? ¿El hombre del brazo de oro?*" (*Hortensia* #86, 1976, 12).

A García y su Máquina rápidamente se les unió Boogie El Aceitoso, en el número #21, de 1972, e Inodoro Pereyra, en el número #26. Ambos personajes escapan al alcance de este trabajo, pero podemos destacar que Boogie puede ser leído como un reflejo insospechado de la creciente violencia de principios de los setenta, re-configurada a través de los clichés del cine de acción hollywoodense y que Inodoro Pereyra contribuye a la idea de una revista cuyos temas y parodias tienen mucho que ver con el interior, con la planicie, la pampa y el indio, que incorpora a los temas urbanos tan caros para el humor gráfico capitalino un humor que abreva en la gauchesca y las provincias.

Esta vertiente del humor de *Hortensia* también se expresó en un personaje producto de Cognigni y Peiró. La tira se llamaba "De cómo pasó la vida del Hormiga Soria" y era la reconstrucción del viaje iniciático del provinciano de principios de siglo XX que marcha a Buenos Aires. El Hormiga Soria explica que parte porque "*yego a mis manos un "Caras y Caretas"… creo que me enamoré diún corset…*" (*Hortensia* #62, 1974, 14). Viaja y se encuentra con todos los elementos de la pujante ciudad del centenario: burdeles atendidos por prostitutas francesas, combates de box en clubes de barrio, payadas en bares, mítines políticos, conventillos, hombres bailando el tango. Apenas llegado a la capital conoce a un amable rufián de nombre "Carlitos Gardelini" con quién se dedican a recorrer las calles y las noches porteñas. A lo largo de la serie Cognigni desliza sutiles referencias a su filosofía política, a su orgullo como representante del interior y a la profunda influencia del humor gráfico argentino en su obra. En una ocasión el Hormiga Soria termina en una payada y le espeta a un representante local "*Le pregunto a Buenos Aires / Si comparte el sentimiento / Que mi país ta' creciendo / Como un embudo mal hecho*" (*Hortensia* #67, 1975, 16).

En otra ocasión visita una fábrica buscando trabajo y se topa con una huelga. Un representante de los obreros, subido a una tarima y rodeado de trabajadores, reclama vacaciones, atención médica, seguros sociales y menciona que "*nadie ha nacido para ser esclavo de la explotación de otros hombres*", frente a lo cual el Hormiga observa: "*Son palabras que quiero aprender, amigo Carlitos. En el campo necesitamos hablar así*" (*Hortensia* #71, 1975, 16). En la siguiente entrega concurren al puerto con la intención de "conchabarse" como estibadores, intención recibida con hostilidad por los trabajadores, que también están de paro. El Hormiga dialoga con uno de los cabecillas, quién le menciona que

"*solo unidos los trabajadores haremos un país justo de este gran país*". Un par de cuadritos más adelante los estibadores se encuentran con Alfredo Palacios, su figura mantenida como una silueta, alguien que debe ser tratado con respeto y no dibujado, una elección gráfica en abierta oposición a la proliferación de dibujos de Palacios que poblaron las páginas de *Tía Vicenta* y otras revistas satíricas luego de 1955 (*Hortensia* #72, 1975, 16). Estas tiras se publicaban, además, durante abril y mayo de 1975, un mes antes de que la CGT declarase la primer huelga general realizada a un gobierno peronista, en protesta por las medidas tomadas por Celestino Rodrigo y la creciente inflación, un hecho que es señalado a menudo como el principio del fin del gobierno de María Estela Martínez de Perón. **(FIG 129)**

Más adelante, el Hormiga Soria se reencuentra con su padrino, quién vive en Buenos Aires, y parte a Córdoba capital, donde se involucra en la vida lenta y pausada de la aristocracia de toga local, participa en bailes y disputando un duelo con una tremebunda madre que lo encuentra besando a su hija. En un episodio le relata la historia de su padrino a Gardelini y menciona que "*Ese cordobés impúdico, como decía la agüela, me enseño el valor de las ideas y el respeto por la opinión ajena. También me hizo saber que sin libertad y sin humor es muy difícil vivir*". El cuadrito siguiente muestra al padrino nombrándolo su "*ahijado por decisión y real por sentimiento*" y regalándole su "*colección de "El Mosquito" para que aprenda a reírse de los solemnes*" (*Hortensia* #75, 1975, 18).

La historieta es un fresco histórico que le debe bastante a los orígenes de la historieta en Argentina. Soria y Gardelini cuentan con un latiguillo, la frase "*¡Protesto, caracho!*", repetida casi siempre en la última viñeta, que recuerda al "*Llama a un automóvil!*" de Viruta y Chicharrón. Asimismo, el dibujo de Peiró grafica con maestría, en cuadritos que a menudo se ven comprimidos hasta lo máximo posible por la disposición de la página, la arquitectura, la ropa y los rasgos faciales y capilares de principios de siglo. Su trazo es detallista, seguro y de gruesas líneas negras y su lenguaje corporal es muy expresivo. A la vez la tira comunica un punto de vista absolutamente provincial, que es el único posible al narrar la historia de un "cabecita negra". Es otra tira que demuestra la original personalidad de *Hortensia*.

Los personajes recurrentes más típicos de la revista son Negrazón y Chaveta, cuyas aventuras son narradas por Cognigni en un lenguaje que apropia el tono y el léxico de las calles cordobesas. Negrazón y Chaveta representan un tipo social desconocido en Capital Federal: el "vago" de extracción social baja que sobrevive a base de realizar changas, gracias a una red de protección familiar y a sus pobres ambiciones. En Buenos Aires serían linyeras, pero en el interior pueden subsistir gracias a trabajos esporádicos, a algún inmueble familiar donde viven amontonados y pasar sus días al rayo del sol en la vereda y las calles del barrio.

Era otra página donde el humor oral se solazaba en el chiste encadenado y abundante. En su primera aparición Chaveta mencionaba, como manera de ganarse el dinero para poder ir a un espectáculo de box que "*Me vuá a rebuscá un palo y medio calculo, vendiendo mantele plásticos y salame de la colonia nel área peatonal*" (*Hortensia* #1, 1971, 6).

En otra ocasión los sempiternos haraganes se apropiaban del lenguaje de la solicitada política para evitar que cierren "El Rinconcito's", famoso boliche cordobés donde se reunían a beber vino. La solicitada declaraba que habían resuelto:

> 1) PROTESTá energéticamente ante las autoridade que corresponda pa' impedí y detené el atropeyo de queré demolé el Rinconcito's.
> 2) Declaranos competente pa' hacé temblar la industria vitivinícola nacional si se dá el triste caso de tené que reducí nuestra cuota diaria de mistol después de las jornada de laburo sosteniendo esta ciudá. (*Hortensia* #59, 1974, 9).

El registro escrito mimetizaba el registro oral como otra forma de transmitir el espíritu de la ciudad y sus habitantes, a la vez que estos personajes servían como alter-ego y segunda columna editorial del director de la publicación.

El espíritu de comunidad y localidad de *Hortensia* habitaba inclusive las tapas, que a menudo estaban dedicadas a lugares y acontecimientos como el centro de la ciudad (*Hortensia* #10, 1972), las vacaciones en las sierras (*Hortensia* #5, 1971; *Hortensia* #83, 1976), un asado cordobés (*Hortensia* #32, 1973) y, por supuesto, el fútbol al inicio de cada temporada (*Hortensia* #9, 1972; *Hortensia* #53, 1974). En los casos en los cuales el tema de portada no era una ilustración de la ciudad y sus costumbres, giraba alrededor de un tópico alrededor del cual varios de los artistas de la publicación realizaban pequeñas viñetas, acorde con el espíritu misceláneo de la revista. **(FIG 130)**

Cognigni, además, respetaba la política de no retener ningún original de sus artistas. En una de sus editoriales declamaba que

> Los derechos en materia de creatividad intelectual no se pueden adquirir –y por unos mangos- de por vida (…) Eso por más vueltas que se le dé, es apropiarse de lo que no es suyo. Además todo lo que se logra es alimentar un archivo inútil casi, e impedir la reedición de temas e historietas que son un lujo hasta para el mismo editor.

Y concluía que: "*Los tipos que hacen algo en la soledad de su tablero o en la máquina de escribir deben ser alentados. Llegar a sobrevivir en una función tan importante (…) que, mayor o menor, debe ser respetado en sus derechos*" (*Hortensia* #65, 1974, 3). Esta columna

sería reproducida en la revista *El Tablero*, de la Asociación de Dibujantes De la Argentina, como un ejemplo editorial (*El Tablero* #5, 1975, 8).

Por último, el proyecto de contra-polo historietístico se plasmó en la realización de las bienales de la historieta de Córdoba, un proyecto que tuvo entre sus principales impulsores a la revista y a su director. Ya en el número 11, cuando llevaba menos de un año en la calle, comunicaban que la idea del Salón contaba con el apoyo de "*Cultura, Turismo, Cámara de Agencias de Turismo, Círculo de Dibujantes, firmas comerciales, institucionales y bancarias (…), un grupo de personas interesadas en ese importante medio masivo de comunicación que es el humor y la historieta*" y también que "*Quino, Landrú, Oski, Lino Palacios, Breccia, Ferro y un montón más han anticipado su participación*" (*Hortensia* #11, 1972, 3). En el interior, publicaban fotos de los artistas mencionados leyendo *Hortensia*, junto con breves descripciones de su carrera. La operación apuntalaba lo que era un proyecto impulsado por la revista junto con Antonio Salomón[140] pero también era una evidencia de la situación de vanguardia de Córdoba como espacio cultural y de la lenta y tentativa apertura iniciada por Lanusse. Además, constituía una inversión de los términos: los artistas de Buenos Aires debían trasladarse, concurrir a Córdoba para la celebración.[141]

Un par de números más tarde saludaban la apertura del Salón de la siguiente manera:

> Los entendidos califican a la historieta y el humor como una importante forma de comunicación de masas (…) por lo que no resulta extraño que exposiciones de este tipo ya se hayan realizado antes, por ejemplo: en el Louvre, en el Salón DiTella y en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Los aborígenes locales podrán conocer los dibujos originales de los mejores humoristas argentinos (…) y de historietistas como Breccia que compusieron magníficas tiras junto con el gran guionista Oesterheld, quién también asistirá a la muestra. (*Hortensia* #17, 1973, 3).

La muestra fue un absoluto éxito de convocatoria, convirtiéndose en una de las exposiciones artísticas más concurridas en la historia de la ciudad. Bravo Tedín da el número de 100000

[140] Antonio Salomón fue el director de todas las bienales de historieta de Córdoba. Los pocos datos que hemos logrado recabar sobre él mencionan que fue un médico y coleccionista (Rugnone, 2010, 3). Dentro de *Hortensia*, contó con dos secciones de carácter histórico, que eran presentadas con el copete "*Del archivo de Antonio Salomón*". La primera se llamó "*Apuntes para una historia del humor en la Argentina*" y reproducía imágenes de algunas publicaciones famosas, como *Don Quijote*. La segunda se llamó "*El humor y la historieta de la A hasta la Z*" y consistía en un diccionario de entradas breves que detallaban características salientes de algunas publicaciones y artistas, con una perspectiva mundial.

[141] Sin embargo, la noción de un polo historietístico absolutamente independiente de Buenos Aires era reconocido por los mismos realizadores de *Hortensia* como algo imposible. En un editorial publicado con motivo del Salón de la Historieta y el Humor Gráfico Cognigni escribía que había recibido quejas acerca de lo "aporteñado" de la muestra, a lo que contestaba que "*es interesante para señalar un fenómeno de localismo mal entendido (…) Parece que a Córdoba hubiera que amarla en el zaguán y con los ojos cerrados (…) Esa suerte de chauvinismo a destiempo le hace bien solo al que lo practica. Quizás porque le permite simular su mediocridad*" (*Hortensia* #18, 1972, 3).

personas (Bravo Tedín, 2001, 18) pero Andrea Rugnone, recabando datos en el diario *La Voz del Interior*, rescata una cifra más razonable de 60000 visitantes (Rugnone, 2010, 8).[142]

En ese mismo número publicaban una foto donde un verdadero seleccionado argentino de la historieta y el humor gráfico sonríen y saludan a la cámara. En la foto están desde Lino Palacio a Breccia, de Sábat a Oscar Steimberg, en lo que parece ser un parque o plaza, vestidos con camperas, sacos y poleras, muchos de ellos con barba o fumando (*Hortensia* #18, 1972, 13). El salón funcionó como un gran centro donde los lectores de historieta cordobeses se encontraron no solamente con los originales de los dibujantes y con sus personajes, en una operación teñida por la nostalgia, sino también con los mismos productores. Asimismo, el encuentro funcionó como un centro donde los mismos artistas tendieron relaciones a futuro. Como menciona Crist:

> En esa primera Bienal nos hicimos amigos con Caloi. Él nos contó que en Clarín querían sacar las historietas norteamericanas y armar una página de humor con dibujantes nacionales. (...) Con el Negro nos tirábamos a la viñeta porque ya sabíamos que una tira diaria te agota. (...) Con el trajín de Hortensia las viñetas nos salían, era un oficio. (Crist, 2012).

El resultado fue un evento que se convirtió en una gran reunión bi-anual de los artistas, un lugar que les permitiría mantener su sociabilidad durante los peores años del Proceso. Un año más tarde la revista comenzaba a anticipar un segundo salón y destacaba el suceso del primero: "*parece que en la historia del museo nunca se amontonó tanta gente durante tanto tiempo. Cualquiera diría que se repartía salame, pero no hubo nada de eso.*" (*Hortensia* #35, 1973, 3).

La segunda bienal se realizaría en 1974. En ella se entregaron los Premios Sarrasqueta, reconocimiento a la trayectoria y la obra que honraron a Lino Palacios, Oski, Breccia y la misma *Hortensia* (Rugnone, 2010, 6). La revista estimaba una convocatoria de 50000 personas. También reproduce fotos de los artistas brindando, entreteniendo al público y comiendo en compañía (*Hortensia* #63, 1974, 3). Esta Bienal, además, contó con la inesperada presencia de Antonio Berni, quién se les unió en una cena realizada en la Aerosilla de Carlos Paz y "*terminó haciéndole dibujitos a los presentes*" (*Hortensia* #65, 1974, 12-13). Un par de números más tarde Cognigni rescataba otra foto en donde se veían a la mayoría de los concurrentes a la Bienal sonrientes y en una actitud muy poco solemne. Cognigni mencionaba que "*son, por sobre todo, amigos. Algunos son reconocidos personajes de*

[142] Como valor comparativo, valga mencionar que la última edición de Comicópolis, realizada en el marco de Tecnopolis en septiembre del 2014 reunió una concurrencia de 90000 personas.

diarios, revistas, radios o televisión, y sin embargo no vacilan en asumir los simples roles de la amistad como venga la mano" (*Hortensia* #67, 1975, 3).[143]

Ahora bien, hemos destacado todo aquello que hacía de *Hortensia* una publicación novedosa y fresca, una renovación en el estilo de humor y los artistas que lo realizaban en Argentina. Pero ¿de que forma aparecía el humor político en Hortensia? Cognigni siempre renegó de la caricatura personalista y del humor agresivo que sería la marca de las publicaciones de Buenos Aires de *Satiricón* a *Humor*. La caricatura personalista destinada a un personaje puntual nunca encontrará predicamento en su revista.

Él mismo se encargó de aclarar los motivos por los cuales la revista no realizaba humor político en tres editoriales. La primera respondía que "*La política no propone gran cosa para el humor. NO HAY DE QUE REIRSE…*" (*Hortensia* #19, 1972, 3), en un tono pesimista. La segunda exponía de forma más clara su filosofía al respecto: "*Hacer humor político no es complicado, porque los personajes se identifican fácilmente y siempre se vuelve sobre las mismas características que delinean su personalidad o su ubicación partidaria*". Una precisa descripción del modo en que los caricaturistas reprodujeron a los políticos en estos veinte años.

Pero "el irresponsable" doblaba la apuesta:

> Algunos suponen que el humor político es una forma de asumir un rol comprometido. Flor de pavada. Creemos más bien que es una forma de esquivarle el asunto dejando un fácil testimonio que pueda servir como antecedente ante algún problema de conciencia (…) Los verdaderos roles se viven auténticamente a partir de la posición individual en muchos casos, y no creyéndose un valeroso y arriesgado combatiente del Faber HB – "Eureka! Arrasaré a los malditos burgueses con mi plumilla calada; viva Steinberg!!". (*Hortensia* #30, 1973, 3).

[143] La foto y la editorial se insertaban en una polémica con la revista *El Tablero* al respecto del influjo de dibujantes uruguayos (y chilenos) que llegaban a Argentina buscando trabajo por el cierre de las fuentes laborales en sus países, producto en muchos casos de las recientes golpes militares de junio de 1973 (Uruguay) y septiembre de 1973 (Chile). En la publicación de la Asociación de Dibujantes reprobaban la actitud de algunos de ellos quienes "*haciéndole el juego a los editores y dueños de agencias inescrupulosos cobran por la mitad del valor de un dibujante de aquí*" (*El Tablero* #4, 1974, 8). Cognigni les contestaba rescatando el valor de la amistad entre los artistas y exclamando "*A ver si te dejás de darle pelota a esas cosas, macho, que algún día te va a preocupar "la cantidad de cordobeses o salteños que van a rebuscárselas a la Capi", y te va a parecer correcto suponer que el país es tuyo y de nadie más*" (*Hortensia* #67, 1975, 3). La Asociación, a su vez, retrucó mencionando su decepción y destacando que quienes concurrían a la Bienal eran una élite, detrás de la cual "*hay una gran cantidad de compañeros que trabajan casi anónimamente, con precios ínfimos en agencias y editoriales*" a la vez que se definían como "*la aspiración de todo trabajador: un sindicato, el instrumento que le permita defender sus derechos*" y destacando la composición federal del organismo (*El Tablero* #6, 1975, 7). Una vez más, el editor defendía un espíritu artístico abierto, ecuánime y progresista que a su vez escondía cierto orgullo provincial y la defensa del espíritu misceláneo e inclusivo de su publicación. Asimismo, este breve debate mostraba las consecuencias para los dibujantes, en términos laborales, de la oleada de dictaduras militares que ya se abatía sobre el continente y parecía una fábula cautelar que pronto se aplicaría a Argentina.

Aquí encontramos varios elementos a destacar, ya que Cognigni realiza una defensa de la carencia de humor político en su publicación que es congruente pero a la vez ataca el habitual discurso de prescindencia de los dibujantes. Considera que la vida es más importante que el arte en términos de compromiso político, y que allí es donde se percibe la verdadera creencia, no en los dibujos. Hemos visto a menudo que los dibujantes reivindicaban sus dibujos políticos como una forma de expresión y una forma de ganarse la vida. Lo cual vuelve la postura de Cognigni aún más certera: no hay ánimo revolucionario en los dibujantes, solo vocación y trabajo, por lo cual la postura que anuda ética y estética en Cognigni se vuelve singular y resalta la orgánica aproximación de *Hortensia* a lo político.[144]

Finalmente, en el número #55 Cognigni estimaba que "*si la posibilidad del humor puede darse en una actitud crítica más trascendente, entonces sí estamos haciendo humor político*" (*Hortensia* #55, 1974, 3). De este modo más amplio es que aparece la política en la publicación cordobesa. Como una variación de ese espíritu crítico, enlazado a la cronología de los momentos sociales que vivió el país en los años que median entre 1971 y 1976. Toma dos formas predominantes: por un lado, en las representaciones de la carestía, la inflación y la crisis, recurso humorístico que hemos trazado en *María Belén* y *Tío Landrú*. Más importante, la política aparece en *Hortensia* como una cronología y un registro de la represión y la creciente violencia.[145]

La primera serie de imágenes responde a los tipos ya delineados en capítulos anteriores. En general toma la forma de la desazón ante la escalada de precios y la dificultad para llegar a fin de mes. A menudo, además, está teñida con tristeza y furia ante las injusticias del mundo capitalista. Así, por ejemplo, en el número #13, Cognigni presenta una tira donde un gordo empresario rechaza candidatos jóvenes para un puesto por no dejarse explotar o no estar dispuestas a tolerar sus libidinosos avances. La conclusión es que "*Las causas socio-económicas del desempleo podrían resumirse en una: Cada vez menos gente tiene más poder económico*" (*Hortensia* #13, 1972, 16). También es capaz de realizar una parábola política sobre el beneficio. La historieta presenta a un peronista y un pacifista cuyas esperanzas se han visto truncas y que concluyen exclamando: "*¿Por qué esta sensación de estar solo?*". Los yuxtapone con un usurero, feliz, satisfecho, gordo y fumando un puro, quién exclama "*Que lindo es sentirse rodeado de gente!*" (*Hortensia* #28, 1973, 11). **(FIG 131)**

[144] Cognigni adhería al Partido Socialista Democrático, facción tradicionalista y antiperonista del Partido Socialista, escindido en 1959.

[145] Existen, sin embargo, un puñado de caricaturas políticas publicadas en los primeros años de la revista y varias columnas que se contagian de la efervescencia de la campaña política 1973. Reservaremos algunas de estas representaciones para el siguiente capítulo, en el que trataremos las facetas de Perón y Lanusse durante la negociación que finalmente produjo el retorno del líder justicialista.

A finales de 1973 realiza una página titulada “1974. Juego de Masacre”. Allí se presentan varios personajes y sus promesas para el año en cuestión. Un empresario de pantalón a rayas sentado en un cómodo sillón y cruzando las piernas menciona “*En 1974 me buscaré dos minas universitarias cama adentro, y algún tirado que por lo menos sea bioquímico, para ascensorista*”. Un hombre con cara de pocos amigos grita que “*Yo siempre pensé en mi. ¡Que país ni gato tuerto! Así que en 1974 seguiré pensando en mi!!*” (*Hortensia* #47, 1974, 10).

Por su parte, Ian dibuja un calendario que entrecruza alimentación y sueldo. El protagonista inicia el mes comiendo como un rey, pero a medida que avanzan los días su mesa se va vaciando hasta que el 30 en el correspondiente espacio del calendario se encuentra dibujada una pequeña tumba (*Hortensia* #7, 1972, 4). Estos son algunos ejemplos de un estilo de chiste que será recurrente en la revista y, por supuesto, se volverá omnipresente a partir de 1975, cuando la inflación se desboque en el país. En el número 73, de mayo de 1975, Pequi, una de las colaboradoras femeninas de la revista, que contaba con una columna de falsas encuestas se preguntaba “*¿Qué clase de laburante es usted?*” de acuerdo a como había pasado el 1 de mayo. Una de las opciones consistía en haberlo pasado levantando los cascotes del fondo para “*inaugurar una prolija huerta de papas y zanahorias*” a lo que Pequi contestaba que “*con el desabastecimiento y el invierno que se nos vienen, si no plantamos papas…*”. Otra opción consistía en leer los avisos clasificados y la respuesta era “*¡Má que laburante! Otro socio del batallón de desocupados*”. Finalmente, si lo había pasado “*organizando un comité pro-huelga y pegatina de carteles*” la encuestadora contestaba “*¡¡HORRRROOOORRRR!! ¿Qué hemos descubierto aquí? ¡Un subversivo! ¡Socorro, agentes del orden!*” (*Hortensia* #73, 1975, 11).

En esta misma época, en una de las tiras de Ian, un personaje, muy preocupado, de bufanda y traje, asalta a un oficinista, un almacén, una joyería, una agencia de prode. Finalmente, un periodista le pregunta “*Usted, señor… ¿En que medida ha sido afectado por el problema de la desocupación?*” y este responde “*Va a tener que disculparme… Estoy muy ocupado…*” (*Hortensia* #77, 1975, 14). En otra de sus tiras, un hombre envía a su mujer a buscar pilas para la radio, con tal de poder escuchar el partido de fútbol. La mujer tiene enormes ojeras y viste chancletas. Ante la negativa del almacenero la mujer retruca con un “*¡Vamos, Don Salomón!... ¡Hay que buscar!... ¿Buscamos juntos?*” mientras toca su estómago de forma seductora. En el último cuadrito la mujer, con el vestido y el pelo desalineado, tira las pilas en la mesa donde se encuentra sentado su marido (*Hortensia* #79, 1975, 9). **(FIG 132)**

A lo largo de 1975 la crisis afectó también la economía de la revista. Los continuos aumentos de papel obligaron a multiplicar su precio de tapa por diez en un año. En Enero de 1975 la revista salía 6 pesos, en marzo de 1976, $60. Ya en mayo de 1975, en su editorial, Alberto Cognigni comunicaba a sus lectores un 40% de aumento y se disculpaban diciendo que "*El imprentero no tiene la culpa, nosotros tampoco, y usted –que es el que la compra- menos que nadie; así que si prefiere conseguirla prestada, tiene toda la razón del mundo*" (*Hortensia* #72, 1975, 3).

Finalmente, en el número publicado en marzo de 1976 imprimían una larga "Carta al que lee", que en este caso llevaba por firma "El Responsable". Allí desglosaban de forma deprimente la forma en que la crisis económica los afectaba. Los beneficios de la publicación se habían vuelto tan magros que se encontraban a menudo en la dicotomía de pagar a la imprenta la devolución de las revistas ya realizadas y no vendidas, o pagar a sus colaboradores. El editorial concluía con el urgente pedido de "*NO DEJE DE COMPRARNOS. Nos hemos empeñado en creer que nuestro humor hace falta*" (*Hortensia* #86, 1976, 3).

El segundo grupo de imágenes políticas en *Hortensia* es más interesante y profuso. Las imágenes de la represión aparecieron en la revista desde el inicio y crecieron a medida que la situación política del país se volvía cada vez más violenta e impredecible. Ya en el número 5 realizaban dibujos que aludían expresamente a la tensa situación social. Debajo de la editorial se ubicaba una tira llamada "Un ligero temblor en la derecha". Las tres primeras viñetas nos muestran una mano, temblequeante, mientras enciende un cigarrillo, le agrega azúcar al café y se dispone a beberlo. El último cuadro retrae la cámara para mostrarnos la vidriera del bar donde se encuentra el dueño de la mano y, en primer plano, a un grupo de militares con ametralladoras, cascos y máscaras de gas que se enfrenta a manifestantes iracundos que enarbolan una bandera donde se lee "Viva". En la pared hay una pintada donde se lee "Volver", con un agujero de bala. En el editorial, Cognigni menciona que "*una de las frases más lindas en las paredes de Córdoba es "Libertad a los presos políticos y gremiales""* (*Hortensia* #5, 1971, 2). En el interior, Crist realiza una viñeta ocupada por imágenes de policías y civiles enfrentándose, mientras las onomatopeyas de balas recubren gran parte del dibujo. Un personaje pregunta "*¿Qué pasa ahí, Don?*". El otro contesta "*No sé… Ya van a dar el informativo*" (*Hortensia* #5, 1971, 5). **(FIG 133)**

Este tipo de representaciones de la represión mezclada con costumbrismo ciudadano típico de la revista serán continúas. Fontanarrosa dibuja una pequeña viñeta donde un grupo de policías entra a una casa. El afectado les pregunta "*¿Es un allanamiento?*" y el policía le

contesta "*No, ahora hacemos desfiles a domicilio*" (*Hortensia* #11, 1972, 6). Ian narra la historia de un hombrecito que se escapa del manicomio vestido de Napoleón y encuentra una manifestación de ciudadanos enojados, un grupo de policías corriendo, el tumulto consecuente, se espanta y vuelve corriendo al hospicio (*Hortensia* #17, 1972, 6). Cler realiza una tira donde uno de sus típicos "negros" cordobeses, pasea a su perro quien al pasar frente de dos policías comienza a ladrar, el dueño se pone muy nervioso y cuando los han superado le pregunta "*Di ande me salí extremista!!?*" (*Hortensia* #23, 1972, 23).

La imagen más común es la los allanamientos sorpresivos y las redadas que llevan a ciudadanos a la cárcel. En una de las tiras de Cognigni un hombre exclama "*Huy! Canas!!*". Su mujer le contesta, con una sonrisa comprensiva "*Y bueno querido… eso te pasa por mirarte al espejo… Ya no tenés 20 años*". El último cuadrito muestra a dos policías con cara de pocos amigos y grandes cascos arrastrando al hombre, aún vestido de pijama (*Hortensia* #34, 1973, 3). En la portada del número 30 Fontanarrosa realiza un dibujo donde un hombre, atado de pies, manos y cuello por enormes grilletes que se conectan a cadenas cuyo peso lo lleva a doblar la espalda, es custodiado por dos militares. El hombre exclama "*No te preocupés, vieja. Me llevan en averiguación de antecedentes*" a una mujer que derrama una lagrima (*Hortensia* #30, 1973, 1). Este tipo de representaciones, que mezclaban la cotidianeidad con la política represiva cordobesa, que a esa altura se había vuelto una parte fundamental de la vida de sus habitantes, serán más comunes en el período que va desde el inicio de la revista hasta las elecciones de 1973. **(FIG 134)**

Una segunda cadena se distanciará de la imagen más tradicional de la represión callejera y policial en "marcos normales" para adentrarse en la exploración de las nuevas formas de violencia política que conducirán finalmente al golpe de estado. En esta encontramos muchas más referencias a la tortura, los secuestros, las bombas, la descomposición social de la primera mitad de los setenta. Podemos iniciar la cadena con un chiste de Ian publicado en 1971. Un hombre sale a recoger su botella de leche y encuentra una bomba, asustado llama a la policía, quien llega y se la lleva. Finalmente recoge la leche, que estalla haciéndolo volar en mil pedazos (*Hortensia* #5, 1971, 33).

Se continúa en el número 12 con una página realizada por Cognigni que hablaba de la tortura. Como hemos venido trazando, la representación de la tortura, las picanas y las detenciones sin el debido proceso era una referencia común dentro de los humoristas gráficos, quienes a menudo tendían a homologarlo con el peronismo, previamente al Onganiato, momento en el cual se asocia a esa dictadura militar. La aproximación de Cognigni resalta aquello que flota espectralmente sobre todo nuestro trabajo y que ahora, a medida que nos

acercamos al momento más dramático, se vuelve acuciante: la imposibilidad del humor gráfico y la caricatura para representar algunos procesos de inusitada violencia política. La primera tira muestra a un torturador medieval realizando su trabajo, colocándole un hierro ardiente a otro personaje, estirándolo en el potro, dándole latigazos. Finalmente llega a su casa y es recibido por una familia amorosa. Abajo, Cognigni menciona que la tortura se inició, en un principio, como "*forma de maldad casi natural*" que procedía de venganzas, odios, etc. Luego se institucionalizó para "*servir a otros intereses mejor estructurados y que se dieron en llamar "intereses de estado"*". El autor mencionaba que "*Es muy complicado ensayar algún tipo de humor sobre tan repugnante tema*" y realizaba dibujos en donde se torturaba a gente con la amenaza de volcar una botella de vino o con la repetición de una canción popular, mencionando que estos eran algunos de los chistes posibles sobre la tortura. Finalmente, confesaba su impotencia con un lacónico "*Pero no se puede*". El último cuadrito muestra un cadáver, dibujado en un estilo realista que parece recordar los dibujos forenses policiales, tirado en el piso con los ojos cerrados (*Hortensia* #12, 1972, 19). **(FIG 135)**

En el número #27, un dibujito de Fontanarrosa se hacía cargo de la creciente faccionalización en los partidos políticos, una referencia directa al peronismo. Un hombre está rodeado de periodistas quienes extienden sus micrófonos buscando sus declaraciones. El hombre exclama que "*Perdonen señores periodistas, el partido no me ha autorizado a hacer declaraciones*". Detrás del mismo observamos a un sicario, con anteojos oscuros, sombrero e impermeable, que sostiene una aparatosa pistola a la nuca del político (*Hortensia* #27, 1973, 4). El número #42, publicado en la primera quincena de octubre de 1973, luego del asesinato de Rucci, muestra en su portada un dibujo de Ortiz donde un matón identificado por su inmenso impermeable, su sombrero y su humeante ametralladora, está parado frente a un cadáver y pregunta al lector "*Contó los agujeritos?*" (*Hortensia* #42, 1973, 1). Rucci había sido asesinado en un operativo de Montoneros el 25 de septiembre, de 23 agujeros de bala, lo cual había llevado a que la organización denomine a la operación, ex post facto, como "Operación Traviata", ya que la publicidad de las galletitas de agua las promocionaba como "*las de los veintitrés agujeritos*". En el interior, la columna de Juan Parrotti se teñía de una oscura tónica. La columna describía como Parrotti caminaba por las calles con un amigo observando una protesta sindical. Se cruzaban con dos jóvenes que mencionaban "*son fachos y los vamos a reventar*". Parrotti continuaba su caminata, defendiendo el derecho a huelga de los trabajadores frente a su interlocutor. Otros dos manifestantes decían "*son bolches y los vamos a reventar*." El amigo exclamaba, frente a la defensa de la huelga como un derecho racional hecha por Parrotti que "*una verdadera muestra de civilización debería estar dada*

por la falta de motivos para llegar a la huelga". Finalmente, dos jóvenes exclamaban: "*Estamos llenos de infiltrados. En el movimiento hay fachos y bolches. Los vamos a reventar*" (*Hortensia* #42, 1973, 6). **(FIG 136)**

Ian, mientras tanto, retorna frecuentemente al tópico del secuestro, denotando hasta que punto se había vuelto una práctica común. Un hombre intenta secuestrar a otro con una bicicleta, fracasando y siendo detenido por la policía (*Hortensia* #41, 1973, 6). Los exigentes pedidos de un secuestrado vuelven locos a sus captores (*Hortensia* #53, 1974, 10). Por último, un hombre recientemente liberado cuenta su experiencia y su mujer se imagina que es todo una fachada para un encuentro amoroso (*Hortensia* #56, 1974, 10).

La intervención a Córdoba dictaminada por el Poder Ejecutivo en febrero de 1974 mereció veladas referencias de parte de *Hortensia*. En esa ocasión, Cognigni escribía que en la "*Córdoba de los últimos días (…) muchas, demasiadas, personas vivieron al margen del humor y otras pocas al margen de la cordura. Fueron días dificultosos para pensar chistes, para inventar macanas (…) un clima de frustración y ofensas*" (*Hortensia* #51, 1974, 3). La situación social de Córdoba y del país, luego de un esperanzado y breve paréntesis, comenzaba a tornarse cada vez más oscura.

Unos cuantos números más tarde, Peiró dibujaba una historieta titulada "La noche de los cuchillos largos". Está teñida de la iconografía concentracionaria. La primera viñeta nos muestra carteles de "*No entre*", "*Halt*", "*Stop*", colocados sobre alambre de púas. En la segunda vemos a un soldado, un centinela, iluminado por la luna. Una pareja observa la escena con detenimiento y temor y luego emprenden la huida. Los militares les gritan alto y les disparan sin pruritos. En los cuadritos predominan los fondos negros, que denotan la noche pero también la oscuridad del encierro. Finalmente, en la última viñeta, un comisario los conmina: "*Así que viven cerca de la seccional… Bien, por ahora que pase, pero otra vez que quieran ir al cine me van al matinee ¿estamos?*". Las caras de los personajes son la viva imagen de la derrota y la opresión. El toque de queda había llegado a Córdoba (*Hortensia* #54, 1974, 3). **(FIG 137)**

Aparecen, también, referencias frecuentes a golpes de estado. Ian traza la biografía de un personaje que nace y es abofeteado en las nalgas por el partero, luego es golpeado por el director de su escuela, por la policía al manifestarse en la calle, hasta que llega a Presidente del país y la última viñeta muestra a un general rodeado de soldados golpeando su escritorio, mientras él se asusta (*Hortensia* #44, 1973, 11). Ortiz realiza una historieta donde una junta de militares, dibujados todos con caras que parecen calaveras y recortados sobre un fondo negro, promete "*Acentuar la revolución*". (*Hortensia* #63, 1974, 19). Una veintena de

números más tarde, ya en 1976, el mismo Ortiz dibuja un chiste de dos cuadros donde el presidente (llamativamente no "la presidenta") exclama que tiene el deber de informar a la población que "*a raíz del entredicho surgido entre el ministro de guerra y quién les habla…*". Pasamos al siguiente cuadrito y observamos un inmenso tanque que le apunta a la cabeza mientras completa la frase "*… he resuelto solicitarme la renuncia*" (*Hortensia* #82, 1976, 8).

Dentro de la organización de la revista, estos chistes convivían con otros más costumbristas e inocentes, pero tomados en conjunto y a medida que nos acercamos a 1976, observamos que las viñetas que pueden ser leídas en esa tónica comienzan a volverse cada vez más cargadas. En una de las portadas, Ortiz dibuja una larga columna de presos (identificados por el traje a rayas) que llevan carteles en donde se lee "*Hasta que no mejore la situación afuera… No queremos que nos larguen!*" (*Hortensia* #77, 1975, 1). La revista había pasado de pedir la liberación de los presos políticos a considerar que su destino no era tan malo en comparación con lo que sucedía en la calle. En una historieta de Ian un acaudalado personaje acompañado por dos guardaespaldas-matones es asesinado a quemarropa desde un auto cuando estos se distraen discutiendo que película ir a ver al cine (*Hortensia* #78, 1975, 9). En otra el año 1975, representado como un viejito barbudo, recorre las calles y encuentra: una manifestación obrera furibunda (cuadrito uno); una bomba que estalla (cuadrito dos); un móvil policíaco repleto de agentes cargando armas (cuadrito tres); un grupo de amas de casa que le tiran piedras por la cabeza (cuadrito cuatro). Finalmente se aleja de la ciudad con tristeza y le desea a 1976: "*Que dios te ayude, hijo…*" (*Hortensia* #82, 1975, 17). **(FIG 138)**

Todas estas referencias a la descomposición violenta de la Argentina encuentran su expresión más acabada en una tira de Cognigni que asombra por la crudeza y literalidad de aquello que es representado. El "chiste" aparece en el número 79, acompañando el editorial del "irresponsable". En el primer cuadro de la historieta una pareja exclama mientras camina por una playa "*Somos el último casal en la tierra… La última pareja… cierra los ojos, querida mía, todo pasará muy pronto*". Las siguientes viñetas nos muestran a la pareja sumergiéndose en el mar y muriendo de forma solitaria. El cuarto cuadrito nos revela que todo esto es un libro, en donde se lee "*… y el mundo se quedó sin hombre…*" y que está siendo leído en una típica casa de intelectuales clase media. En la siguiente tira de cuadros se sobreimprime el ruido de golpes en la puerta. Un hombre flaco, de anteojos, se levanta de su sillón y le dice a su mujer que él atiende. El siguiente cuadrito nos muestra el exterior de la casa. El hombre exclama "*¿Quién puede ser a esta hora?*". Allí, un trío de espeluznantes seres humanos con rasgos de mono, vestidos con impermeables, algunos de ellos con un corte de pelo que recuerda a un casco militar, se amontona frente a la puerta cargando una gran

cantidad de armas. Uno de ellos, el que parece el jefe, les pide silencio a los otros, buscando la sorpresa. En el fondo la luna ilumina la noche. (*Hortensia* #79, 1975, 3). **(FIG 139)**

Esta es la representación más clara que hemos encontrado del secuestro político y la desaparición en el humor gráfico argentino. La tira deprime y abate por su negatividad. Todo el marco que rodea la aparición final de esos monos-hombre-represores está teñido por el desaliento y el desanimo. Incluso la fábula que sirve de preludio parece traicionar un profundo ánimo misántropo en el Cognigni de finales de 1975. Su estilo de dibujo es mucho más realista que lo común y la única viñeta que sucede en el interior de la casa parece dibujada con cautela y precisión, como una representación que busca estar ligada indisolublemente a algo que está ocurriendo en ese mismo instante. Asimismo, la representación entre alegórica y monstruosa de los represores parece indicar que esos hombres pertenecen a otro registro, mucho más terrible, que irrumpe sobre la tradicional vida de una casa clase media. La manera en que están representados, además, habla de la clandestinidad: por un lado podrían ser militares o policías por el tipo de arma, pero en realidad son cuadrillas clandestinas, cuya filiación ideológica no se explicita.

Hortensia, a pesar de que no se definió por lo específicamente político, siempre fue una revista que busco servir como termómetro del medio social en el que se encontraba sumergida. Nunca fue una revista desconectada de la Córdoba que le daba su razón de ser y de los acontecimientos económicos y políticos que afectaban a sus ciudadanos. El mismo Cognigni, guía y personalidad de la revista, adscribía a una filosofía política y ética que estaba marcada por la denuncia de cualquier injusticia. Es por ello que es inevitable que la misma *Hortensia* que servía como lugar de reunión de los dibujantes y como revista de admirable vocación popular se vuelva también una cronista de la creciente violencia política a medida que nos acercamos al golpe de 1976.

Su director captaba algo de la situación cuando, en una nota publicada en la revista *Gente* en 1975 donde describía su semana, comentaba que "*No sé por qué gran parte del material que viene de afuera (…) trae tanta carga de negrura. Los nuevos humoristas que ofrecen sus trabajos se repiten en monstruos, sangre, baleados, mujeres de mala vida y cosas por el estilo*" ("La semana de Cognigni", *Gente* #518, 1975, 114). O cuando, en un editorial publicado en febrero de 1976, escribía que

> … intentamos el humor porque nos atemoriza la imperturbable mordacidad, el descarnado malhumor con que se fatiga nuestro sentido de lo cotidiano (…) Transitamos la frontera de lo absurdo; quizás la historia rescate el sentido de este tiempo, pero no se le puede pedir al hombre que se invente su presente a partir de una interpretación histórica de los

> acontecimientos. Tenemos –todos- que sobrellevar la aventura de vivir; para eso es el humor. (*Hortensia* #84, 1976, 3).

Debemos, entonces, abandonar a *Hortensia* en una nota amarga. Los acontecimientos que la rodeaban en 1976 dictaminan semejante tono. La revista no vivía separada del país, a pesar de que el humor político agresivo no fuese su razón de ser. *Hortensia* fue una publicación profundamente social, que sirvió de vidriera y amplificador a un nuevo grupo de humoristas marcados profundamente por su condición cordobesa. Fue una revista, además, federal. Como mencionaba Fontanarrosa: "*Gracias a esa ya mítica revista (…) yo comencé a publicar con regularidad, aprendí a querer entrañablemente a Córdoba y conocí a mis mas admirados colegas*" (Fontanarrosa, *Gente* #937, 1983). Fue una publicación que alcanzó un éxito insospechado para sus aspiraciones y que triunfó, al menos durante un tiempo, en su proyecto de establecer un polo humorístico diferencial a la capital. Cognigni, como editor, fue una voz muy particular en el panorama nacional, un gran impulsor de los valores locales, a quienes agrupó y promovió con un estilo que combinaba en partes iguales respeto por su producción artística e intelectual con modestia y espíritu comunitario. Su filosofía política-humorística parecía volver a *Hortensia* refractaria de la caricatura personalizada pero recorriendo sus páginas encontramos trazos del mayor elogio que se le puede realizar a una revista de humor: el preciso retrato de las vidas de aquellos que la producían y leían y de las idiosincrasias de la sociedad en la que estaba inmersa. Un fresco pintado sin declaraciones altisonantes, solo con los altibajos y desazones del día a día.

7.2 Lanusse y el tercer Perón: dos caras de una misma negociación.

El 26 de marzo de 1971 Alejandro Agustín Lanusse accede a la presidencia de la República Argentina. Lanusse fue el tercer presidente de facto propulsado por la Revolución Argentina y sucedió al corto y malogrado gobierno de Roberto Marcelo Levingston, expulsado por el Viborazo. Si bien el gobierno de Lanusse se enmarca dentro del experimento militar iniciado por Onganía, en realidad representa su final y la búsqueda intensa de una salida política. Esta significó la aceptación lenta y a regañadientes de aquello que había sido negado desde 1955: la participación del peronismo en alguna de sus formas en las futuras elecciones. Esto, por supuesto, impulsó a Perón una vez más a la primera plana de los acontecimientos políticos argentinos. Si bien durante el onganiato su figura no había desaparecido de la caricatura política ni de las noticias, su gravitación había descendido de forma decisiva. Poco y nada podía hacer para influenciar los acontecimientos en un país en el que era imposible tejer alianzas políticas. Consecuentemente, en las ocasiones en que aparece dibujado durante este período se recurre a comparar a Onganía con el exiliado, indicando que Perón podría llegar a brindarle consejos sobre como conducir el país o que Onganía quería mimetizarse con él.[146] En segundo lugar, los dibujantes se centran en la discordia producida en el mundo sindical por su ausencia.

Por su parte, nada del perfil de Lanusse parecía indicar que esta negociación pudiese llegar a un buen final. Acérrimo antiperonista, había participado del levantamiento militar impulsado por Benjamín Menendez contra Perón en 1951 y había sido encarcelado de por vida, siendo liberado un día antes del inicio de la Revolución Libertadora. Había militado en el bando militar de los azules, durante la presidencia de Guido, convirtiéndose en uno de los hombres fuertes del golpe de estado de 1966 contra Arturo Illia. Luego, había sustituido a Julio Alsogaray como jefe del Ejército en 1968 cuando este había intentado un prolegómeno de conspiración en pos del fin de la Revolución Argentina. Sin embargo, la negociación entre estos dos hombres terminó dando lugar a las primeras elecciones en 9 años, al retorno de Perón al país y el peronismo al poder. Nuestra pregunta es: ¿de qué modo fue graficado este particular diálogo, esta particular relación, por los caricaturistas argentinos? Y, en segundo

[146] Por ejemplo, Aldo Rivero lo dibujaba en una portada de *Tío Landrú* montado arriba de un auto "con doble comando" junto con Onganía, dándole lecciones de manejo en las "Academia de Conductores Pocho" (*Tío Landrú* #41, 1969, 1). O Ceo dibujaba a Onganía vestido con camisa floreada, gorrito pochito y montado en una motoneta mientras que sobre una mesa descansa un libro con el título de "El Knack y como lograrlo" (*Tío Landrú* #44, 1969, 16).

lugar: ¿de qué manera cambia la representación de Perón una vez que se convierte en la medida de la esperanza democrática para todo el país?

Para contestar estas preguntas tomaremos un corpus que se centrará en las caricaturas producidas por Lino Palacio en la revista *Panorama* (donde ingresa como caricaturista fijo en abril de 1971), como un representante de la vieja guardia de dibujantes y en aquellas producidas por Sábat en *La Opinión* como un valuarte del nuevo estilo y generación, acompañadas de forma secundaria por imágenes producidas por Landrú y también unas pocas publicadas en *Hortensia* y *Satiricón*.

En 1971 *Extra* publicaba una nota titulada "¿Qué les parece el país?". En la misma, entrevistaban a diversas personalidades sobre la situación política. Entre ellos se encontraban Lino Palacio y Landrú. Sus respuestas sirven como un muestrario de los sentimientos generales con respecto a la apertura política en la que se encontraba embarcado el gobierno. Los consultaban acerca de si consideraban que estuviese bien que retornasen al gobierno los partidos políticos. Landrú respondía que "*Si. No considero que los partidos políticos sean los únicos responsables de la actual situación del país*". Palacio consideraba que "*Siempre gobiernan partidos políticos, en sentido lato, o sea, minorías o facciones unidas por determinados intereses o ideas de lo que debe hacerse en el país*". Lo que había sucedido, en sus palabras, era que los partidos políticos habían sido reemplazados "*por otras fuentes de reclutamiento: el Ejército, el mundo de los profesionales o de los negocios*". Pero estas fuentes también habían fracasado, por lo cual había que retornar a los tradicionales "*partidos o "clubes" como se llamaban en la época de la Revolución Francesa*" ("¿Qué les parece el país?", *Extra* #75, 1971, 44).

Ante la pregunta de que profesión debería tener el próximo gobernante Palacio respondía: "*El próximo presidente debe ser un político, cualquiera que sea su profesión o aptitudes*" mientras que Landrú afirmaba que "*sea cualquiera, siempre que no tenga inclinaciones de dictador o demagogo*". Finalmente, les consultaban si creían que la Argentina estaba muy mal, lo cual les valía la respuesta de un lacónico "*Si*" por parte de Palacio y de un más socarrón "*Muy mal, no. Solamente mal*" de parte de Landrú ("¿Qué les parece el país?", *Extra* #75, 1971, 45).[147]

[147] La encuesta, además, incluía una pregunta sobre un hipotético "partido de la imaginación" conformado por artistas e intelectuales. Palacio contestaba, en lo que nos parece una de las más claras defensas de la especificidad de la labor creativa del caricaturista que "*la imaginación maneja ideas, asocia imágenes, sonidos y colores, cosas abstractas, mientras que el político debe atenerse a hechos y personas, realidades menos plásticas que aquellas*". Por su parte Landrú opinaba que "*No creo que los mismos empresarios, artistas e intelectuales piensen de la misma manera*" ("¿Qué les parece el país?", *Extra* #75, 1971, 45).

El ánimo estaba dispuesto para el retorno democrático. En abril de 1971 se iniciaban las negociaciones cuando el coronel Francisco Cornicelli marchaba a Madrid para entrevistarse con Perón. Cornicelli era uno de los secretarios de la presidencia de la Nación y amigo personal de Lanusse. En mayo de ese mismo año, Lanusse reconocía la apertura del diálogo y mencionaba que Perón "*puede regresar al país cuando quiera, siempre que sea para colaborar*". Un mes después, se reunía con Horacio Thedy, Ricardo Balbín y Jorge Daniel Paladino, en esa reunión se habría puesto en marcha el operativo para devolver el cadáver de Eva Perón. Ese mismo mes de junio de 1971 se anunciaba el plan político. Asimismo, se lanzaba el Gran Acuerdo Nacional, un slogan más que un proyecto político, que sin embargo buscaba que los principales partidos se comprometan con una hoja de ruta hacia la restauración del juego electoral y del régimen democrático. Sin embargo, aún no existían precisiones ni de fechas ni del mecanismo que dominaría los comicios. Este acuerdo, por su parte, parecía ser una respuesta al desafío lanzado a finales de 1970 por dirigentes del peronismo y el radicalismo, titulado "La Hora del Pueblo", un documento que exigía elecciones inmediatas, sin exclusiones. "La Hora del Pueblo" fue un agrupamiento informal utilizado para presionar por una salida democrática.

La apuesta consistía en comprometer al peronismo en la renovación institucional pero en intentar evitar la candidatura de Perón. Es así que Lino Palacio realiza la primera caricatura de su serie. Arturo Mor Roig, ministro del interior, de cara hinchada con ojos saltones se pregunta "*¿Cómo resolver la trama / entre un antiguo exiliado / un activo delegado / un gremialista exaltado / un radical apurado / y un presidente en la cama?*". Alrededor de su cabeza se delinean las caras de Perón, Paladino, Rucci, Balbín y la imagen de Lanusse en cama, víctima de una gripe (*Panorama* #217, 1971, 8).

En agosto, Mor Roig anuncia que "*Juan Domingo Perón tendrá su pasaporte argentino con sólo que él decida pedirlo*". Ese mismo mes Palacio dibuja a un Perón muy avejentado y vestido con pantalones que le llegan casi al pecho recibiendo una llamada de Lanusse cuyas palabras se pierden por la larga distancia. La figura de Perón es muy diferente a la del Perón "bandido" y fugado que dominó los años sesenta, vestido de camisa caribeña. Su cara está surcada de líneas y su labio superior se arruga como el de un anciano. Sus tradicionales manchas se multiplican en su cara. (*Panorama* #223, 1971, 8). Grafica un diálogo que se concebía como entre sordos.

Sábat, por su parte, realiza dos dibujos en este período. El primero muestra a un Lanusse de enormes cejas que lleva adosada en la cabeza la efigie de Perón con forma de pera. Dos niños con arcos y flechas le disparan al justicialista (*La Opinión*, 2/07/1971, 11). En la

siguiente los mismos niños se enfrentan. Uno de ellos tiene un ramillete de chupetines, mientras el otro cruza los brazos con cara petulante. El primero, a sus espaldas, carga una inmensa careta de Lanusse, mientras el segundo, por supuesto, lleva la imagen del justicialista (*La Opinión* 29/07/1971, 13). Lanusse intentaba tentar a un Perón que todavía se mostraba muy reluctante. **(FIG 140)**

Mientras tanto, Landrú se encargaba, una vez más, de resaltar la cualidad cambiante y, por extensión, traicionera, del general exiliado. La sección que comandaba en *Gente* había comenzado a incorporar la política en el mismo momento en que Lanusse había sido elegido.[148] En julio presentaba "Distintos modelos de Perón" para que uno "*Elija el que más le guste*". Todos tenían la misma cara llena de marcas de acne y con dientes puntiagudos que Landrú ya había vuelto una marca de estilo de su Perón. Así, uno podía ser el "*Perón terrorista*" y cargar una bomba. Otro el "*Perón conciliador*" y ostentar un halo sobre su cabeza y cara de santo. Había un "*Perón presidente*" (con la banda), un "*Perón obrero*" (de overol y llevando una llave de tuercas), un "*Perón retornista*" (montado en el avión negro) y un "*Perón payaso*" (con bonete y un enorme moño), último en la enumeración, quizás el verdadero sentimiento del dibujante para con el político (*Gente* #312, 1971, 39). **(FIG 141)**

El 3 de septiembre de 1971 luego de dieciséis años en los cuales el cadáver de Eva Perón había sido enterrado en Italia bajo nombre falso, finalmente le es restituido el cuerpo a su viudo. Como tantos otros hechos cruciales de estos veinte años convulsionados, esta ocasión no fue reflejada por la caricatura política.[149] Palacio prefiere realizar un dibujo que representaba de manera literal el equilibrio que se daba en las negociaciones peronismo-gobierno. Lanusse, a quién el dibujante decide identificar por sus cejas tupidas y su mirada oscura y penetrante, camina en la cuerda floja sosteniendo una pértiga. A su derecha, cuelga Rucci. A su izquierda, Paladino. Encima de su cabeza lleva un busto de Perón, en contraposición a Landrú, denotando su inmutabilidad. Si los otros son hombres, él es mármol. El primer mandatario exclama que, hasta ahora "*le está saliendo bastante bien*". (*Panorama* #229, 1971, 8). Ilustraba también el enfrentamiento entre la facción sindical del peronismo, dirigida por Rucci, y la facción política, representada por Paladino, interesada en la salida electoral y en mantener el diálogo con el presidente de facto.

El 17 de septiembre, Lanusse, a las 20:30 horas y en cadena nacional, le ponía fecha a las elecciones: 25 de marzo de 1973 y 25 de mayo de 1973 para el traspaso del poder. Palacio,

[148] Y la abandonaría de nuevo en marzo de 1973, cuando el triunfo de Cámpora fuese una realidad.
[149] La caricatura y el humor gráfico, en general, han sido muy reacios a representar a Eva. Si bien Perón siempre fue un motivo de exaltación o escarnio, Eva pareciera representar el límite de lo canonizado. Algo de ello explica, también, la recepción de la obra teatral de Copi.

una vez más, recurría a la imagen del malabarismo. Dibuja a Lanusse en una posición por demás incómoda, sus manos descansan sobre sendas piedras en las que se lee "liberalismo y nacionalismo", bajo sus axilas sostiene las siglas de la CGT, un dólar atado con un piolín a su chaqueta militar lo impulsa hacía arriba, mientras la economía, en forma de pesada bola-con-grillete, le cuelga del tobillo. Sus piernas son sostenidas por dos muletas atadas con alambre donde se lee "elecciones" e "importación" (*Panorama* #230, 1971, 8). Sábat, por su parte, dibuja a un Lanusse impasible y con una inmensa gorra militar, la misma tiene una ranura donde un pequeño niño de enormes zapatos coloca un voto (*La Opinión* 19/09/1971, 8). Mientras uno observa en Lanusse la concreción del complicadísimo accionar político, que siempre tiene algo de maquiavelismo y equilibrio de intereses, el otro parecería encontrar cierta convicción de parte de Lanusse en su anuncio, convicción que procede de su propia cabeza, o al menos de su gorra. **(FIG 142)**

El anuncio de la fecha de elecciones se sucedió con un paro general convocado por la CGT para el 29 de septiembre. En principio por reclamos salariales, en realidad una maniobra de Rucci para presionar sobre el proceso negociador y evitar que Paladino tuviese injerencia, a través de Lorenzo Miguel, en la reorganización sindical. Asimismo, el 8 de octubre se produce el alzamiento de las guarniciones militares de Azul y Olavarria, que Lanusse logra sofocar. El paro tuvo resultó exitoso y, junto con la inminente apertura del proceso electoral, produjo una reorganización de las fuerzas en el interior del movimiento peronista: Paladino renuncia al cargo de delegado de Perón en noviembre de 1971, siendo reemplazado por Héctor Cámpora.[150] El sofocamiento del levantamiento confirmaba a Lanusse en su posición de hombre fuerte del país. El ascenso de Cámpora hacía lo propio con Perón en el interior de su movimiento. Los dos polos se reforzaban.

Esto colocó sobre la mesa la discusión de sus posibles candidaturas. Palacio lo reflejaba en una caricatura publicada a finales de 1971 en donde Perón y Lanusse se encuentran sentados en una mesa de bar. Sus cuerpos y piernas adoptan la forma de los signos de la desigualdad matemática (< y >), con la mesa en el centro. Parecen una pareja que se ha reunido a discutir de algo muy importante. El trabajo en líneas de Palacio resalta su condición vetusta y venerable, al dibujarles arrugadas papadas y patas de gallo. De sus bocas surgen globitos que dicen exactamente lo mismo: "*¿Y si no nos presentamos ninguno de los dos?*" (*Panorama* #243, 1971, 12).

[150] Paladino también irritaba al ala juvenil del movimiento. En este período las organizaciones armadas vinculadas con la misma incluían a las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) y Montoneros (Nahmías, 2013, 69-71).

Por su parte, Sábat reafirma el poderío de Perón, a través de una caricatura donde Lanusse lo contempla sin interés mientras un Perón de mangas de camisa sostiene títeres de Paladino y Cámpora, y parece hablarles como un atribulado Hamlet (*La Opinión*, 11/11/1971, 8). Un par de semanas más tarde, en una nota que llevaba por título "Perón seguiría siendo el gran elector", Sábat presentaba al líder justicialista enroscado en una tremebunda pulseada con Lanusse. Sus caras son trazadas con precisión. Lanusse se encuentra indiferente y Perón se esfuerza. La unión de sus palmas remite a un cartel político y también a las manos entrelazadas del escudo de la República Argentina (*La Opinión*, 18/11/1971, 8). **(FIG 143)**

Finalmente, en diciembre de 1971 Lanusse anunció que no sería candidato. Esto dejaba abierta la especulación acerca de cuales serían las alternativas de las principales fuerzas políticas, ya que se asumía por la resistencia de las Fuerzas Armadas que una candidatura de Perón era impracticable. En el verano de 1972, Palacio realiza una caricatura en la cual un cuerpo esquemático y alegórico, un traje de líneas, sostenía en su mano izquierda la cabeza de Lanusse y en la derecha la de Perón, ambas fotografías empastadas en el dibujo. En el centro, su cabeza está compuesta por las fotografías de un conjunto de posibles candidatos. El epígrafe indica que "*Presidente de transición, se necesita*" (*Panorama* #251, 1972, 12).

La primera mitad de 1972 se deslizó en negociaciones contradictorias y en la reorganización política del movimiento justicialista. La llegada de Cámpora al país buscaba aunar voluntades y poner en marcha el proceso de afiliación masiva. Asimismo, la primera mitad del año se prodigó en hechos de violencia.[151]Este endurecimiento llevaría a las negociaciones a su punto más tirante, cuestión que es graficada por Lino Palacio de forma literal. En abril de 1972 dibuja a Perón y Frondizi (quién se había entrevistado recientemente con el ex presidente en Madrid) tirando de una soga, en una tradicional "cinchada", y a Lanusse y los representantes de las otras armas tirando del otro (*Panorama* #261, 1972, 12). Ese mismo número llevaba un dibujo en portada en el cual el caricaturista encontraba a Perón mirando por un telescopio, con cara de satisfacción y sagacidad, hacia el sillón presidencial (*Panorama* #261, 1972, 1). En mayo de 1972 Perón declaraba que el diálogo con el gobierno se encontraba "congelado" ("*No porque lo hayamos congelado nosotros precisamente*") y profería la famosa declaración "*Yo soy un general pacifista, puede decirse en este sentido que*

[151] Entre los hechos más salientes se encontraban el estallido de dos bombas en la sede de la rama femenina del peronismo que había inaugurado Isabel Perón; la muerte del militante juvenil peronista Enrique Castro en un tiroteo en la calle Chile; el asesinato de Juan Carlos Sánchez, comandante del II Cuerpo del Ejército y experto en "lucha antisubversiva" por parte del ERP y las FAR; y el secuestro y asesinato de Oberdán Sallustro, director general de la FIAT.

soy una especie de león herbívoro" (Tcherkaski, "Perón dio una conferencia de prensa referida a la actualidad nacional", *La Opinión*, 21/05/1971, 20).

Perón propugnaba una unidad que se conformaba alrededor de su nombre. Lanusse buscaba una especie de "renunciamiento histórico", en el cual ambos participantes abandonasen las pretensiones de candidatura. La negociación estaba siendo sostenida por dos hombres fuertes pero, a la vez, la base de la misma consistía en la negación a asumirse como tales, en un exquisito doble discurso que perseguía el borramiento de sus nombres a la vez que los volvía indispensables. La caricatura política cortó a través de ese doble discurso y lo presentó desde sus inicios en las caras de ambos protagonistas. Hacia principios de junio, Sábat graficaba a un Lanusse de rostro inocente que fuma un cigarrillo cuyo humo forma la cara de Perón (*La Opinión*, 2/6/1972). El dibujo invierte los polos de poder continuamente. Lanusse espera, Perón es un producto de su cigarrillo. Ninguno de los dos puede existir sin el otro. Esta también era la perspectiva adoptada por Palacio. Dibujaba a Perón y Lanusse, en el centro de una viñeta dominada por el blanco, sosteniendo cada uno una careta del otro. Contemplaban sus efigies y el epígrafe de la caricatura (titulada "Candidatos") promulgaba "*Ser o no ser… Esa es la cuestión*" (*Panorama* #269, 1972, 12). La metáfora de la careta, de la máscara detrás de la cual lo que se ocultaba era el otro, que se volvía uno mismo, fue un recurso gráfico privilegiado en este período. **(FIG 144)**

El problema, además, comenzaba a ser el del retorno. Para que Perón pudiese inscribirse en los padrones, debía retornar al país, una alternativa que el ex presidente solo consideraba posible si se le garantizaba su seguridad personal. En una entrevista, advertía, "*Si en las próximas semanas el gobierno argentino (…) no establece la fecha de las elecciones, ofreciendo al mismo tiempo todas las garantías constitucionales necesarias, será difícil evitar el choque frontal, y quizás, una auténtica guerra civil*". Asimismo, mencionaba que "*tengo más probabilidades yo, de ser elegido rey de Inglaterra, que Lanusse de llegar a ser presidente constitucional de la Argentina*". *La Opinión* la acompañaba de un dibujo de Sábat que mostraba a ambos como bailarinas, en posición de "attitude", con las piernas descubiertas y vistiendo calzas, con sus cabezas colocadas incongruentemente sobre cuerpos estilizados ("Perón sostuvo que, de no cumplirse sus exigencias, Argentina podría precipitarse en una guerra civil", *La Opinión*, 29/06/1972, 11).

Finalmente, el 7 de julio, en el discurso que brindó en la cena de camaradería de las Fuerzas Armadas, Lanusse reiteró la realización de las elecciones en marzo de 1973, declaró su propia inhibición para el cargo y resaltó que el gobierno no iba a proscribir a Perón, pero que los candidatos debían residir en el país entre el 25 de agosto y la fecha de los comicios.

Un día antes de que Lanusse brindase su discurso, Palacio lo dibujaba en las páginas de *Panorama* como un domador. El presidente de facto colocaba su cabeza en el interior de la boca de un Perón-león, con cuerpo de felino pero la cabeza desproporcionada y anciana del justicialista, mientras exclamaba "*Haré la prueba clásica. Por lo menos comprobaré si es, realmente, herbívoro*" (*Panorama* #271, 1972, 12). Este anuncio llevo a que Perón endureciese su postura y amenazase con marginarse de las negociaciones. **(FIG 145)**

Sin embargo, la semana siguiente, Palacio dibuja a Perón sentado en un banquito, con el pantalón arremangado y el saco abierto en posición campechana, fumando un cigarrillo, mientras sus pies se sumergen en dos palanganas. En una se lee "Frente Cívico de Liberación", un intento de frente general de todos los partidos políticos anunciado en febrero, y en la otra "La Hora del Pueblo". Lanusse lo observa celoso y menciona que "*Yo me arreglaré con mi palanGAN…*" (*Panorama* #273, 1972, 12). Si bien Perón parecía retraerse Palacio se percataba de que no iba a "sacar los pies del plato" con tanto en juego. Asimismo, los agrupamientos altisonantes se revelaban como meros medios para la realización de los proyectos políticos de los grandes hombres.

A finales de julio, Lanusse redobla la apuesta con un discurso pronunciado frente a los jefes y oficiales de las guarniciones de Campo de Mayo, Buenos Aires, La Plata y Mercedes. Allí menciona que

> … si durante 17 años el mito de la trampa era que no se lo dejaba regresar, ahora pretenden decirnos que se lo quiere hacer venir. (…) En mi fuero íntimo diré que "no le da el cuero para venir". Pero Perón tiene que definirse. (…) O es una realidad política o solamente será mito. (Nahmías, 2013, 163).

En un principio, como respuesta a este desafío, Perón se autoexcluyo de continuar el diálogo con el general. A principios de agosto, *La Opinión* recogía declaraciones donde Perón enfatizaba que la autoridad y el mito llegaban "*luego de muchos años de portarse bien*". Asimismo, declaraba que "*si yo ya no he regresado al país, es porque considero que no se han alcanzado las condiciones mínimas de pacificación, para que mi presencia pueda ser prenda de paz*". La nota iba acompañada de un dibujo de Sábat que graficaba a Perón como el gallo de una veleta ("Juan Domingo Perón se autoexcluye del diálogo", *La Opinión*, 1/8/1972, 10). El problema terminaba siendo uno de fuerza y condicionamientos. Ninguno de los dos participantes estaba dispuesto a que el otro le "marque la cancha". Lanusse, además, buscaba que Perón retorne al territorio de la política diaria argentina, mientras que el líder mantenía su condición inexpugnable brindada por la distancia.

Sin embargo, una semana más tarde, Cámpora declaraba que Perón iba a retornar pero que dependía de "*nosotros los justicialistas*" que se garanticen "*las condiciones mínimas de ese regreso*". ("Ratificó Cámpora que Perón va a regresar, pero sobre la base de condiciones previas", *La Opinión*, 8/8/1972, 9). En ese contexto, Landrú publicaba un recuadro en *Gente* en donde ofrecía "Frases que se usan para decir que Perón no va a volver". Entre ellas se encontraban:

* No se le da la gana
* ¿Para qué va a volver? Camporita acá le lleva todos sus negocios
* Todavía hay demasiados gorilas.
* Lo acobardó el tiroteo en Ezeiza.
* La estrategia militar indica que el general debe estar lejos de la línea de combate.
* Y si vuelve y hay huelga médica, ¿Qué va a hacer con sus nanas? (*Gente* #369, 1972, 39).

El humorista operaba con la lógica que subyacía a todos los chistes sobre el retorno en el período de exilio: la interna convicción de que nunca iba a retornar, la idea de que no lo hacía por cobarde y oportunista, a lo cual, además, agregaba el hecho de que Perón ya estaba viejo. Palacio, por su parte, dibujaba a Lanusse hablando con Arturo Mor Roig y comentándole que "*Tenemos que empezar de nuevo*" porque se había enterado "*de que en Madrid hay un tal Juan Domingo Perón*". Sobre su mesa de trabajo se desparraman una pila de papeles con planes cubiertos de tachones, entre los que se llega a leer "GAN" (*Panorama* #275, 1972, 12). Palacio parecía observar cierta ingenuidad y maquiavelismo de parte de Lanusse, quién pretendía no haber considerado a uno de sus principales protagonistas hasta ese momento.

Hacia mitades de agosto, se produce la toma del penal de Rawson y la fuga de un grupo de detenidos de las FAR, el ERP y Montoneros. El 22 de agosto acontece la Masacre de Trelew, en la cual el grupo más nutrido de re-capturados de esta fuga es fusilado en la base aeronaval de Trelew, luego de un confuso episodio. La caricatura política, una vez más, no refleja de forma directa este momento de violencia política.

La respuesta de Lanusse fue redoblar la lucha contra los grupos subversivos a la vez que se garantizaba el acto electoral. El 24 de agosto dio un discurso en el que anunciaba el fin del plazo de residencia en Argentina para quienes buscasen postularse. El problema dejaba de ser la posibilidad de Perón de presentarse o no y comenzaba a ser como se organizaba el arco político: a favor o en contra de una elección que ya, de hecho, se encontraba condicionada. Durante este período Cámpora surge como tercer elemento necesario de la negociación en las plumas de los humoristas. Sábat lo dibuja como la azafata del viaje de Perón a Argentina, vestido de mozo y sirviéndole una copa de vino (*La Opinión*, 16/08/1972); y también

bailando un tango junto al ex presidente. Dibujado de cuerpo completo y levantando una rodilla, sostenido por Perón, quién le agarra la mano y parece susurrarle al oído (*La Opinión*, 29/08/1972, 11). Ambas imágenes apuntan a un Cámpora feminizado, sujeto de la voluntad poderosa del líder del movimiento. Mientras tanto, en la portada de *Hortensia*, en uno de los escasos ejemplos de caricatura explícita en la revista cordobesa, Fontanarrosa dibujaba a Lanusse esperando al lado de un calendario donde se ve el número 25. Un globo de diálogo sale de la boca del presidente: "*Las 12. Ya no viene*". A sus espaldas un Perón sonriente y caracterizado como Superman, con la capa al viento, ingresa por la ventana (*Hortensia* #18, 1972, 1). **(FIG 146, FIG 147)**

Septiembre pasó con el peronismo sin definir su posición oficial frente al inexorable movimiento electoral, en una situación de aparente debilidad. Sábat entonces dibujaba a Cámpora molesto por un montón de palomas que le vuelan alrededor y tienen la cara de un Lanusse ceñudo pero satisfecho (*La Opinión*, 14/09/1972, 10). Unos cuantos días más adelante, Perón aparecía tumbado en el diván de Sigmund Freud y se le aparecía la imagen del presidente de facto flotando, como una silueta, cuya nariz se tocaba en la punta con la del exiliado (*La Opinión*, 15/09/1972, 8). Lanusse es un fantasma que acecha a Perón, en una inversión del Perón-humo que había ahuyentado a Lanusse meses antes. Finalmente Sábat dibujaba a dos niñitos, cada uno con una gomera en la mano, de espaldas, con caretas de Perón y Lanusse atadas a sus cabezas. La composición produce un doble enfrentamiento: por un lado los niños de espaldas el uno del otro, por otro lado las caras de ambos hombres fuertes, que una vez más entrechocan narices (*La Opinión*, 23/09/1972, 10).

En octubre Lanusse decretó la ley n° 19.862 que establecía el sistema electoral. Perón, por su parte, envío un documento titulado "Acuerdo para la reconstrucción nacional" y las "Bases Mínimas para el Acuerdo de Reconstrucción Nacional", que postulaba diez puntos básicos de entendimiento y significaba la reapertura del diálogo. Palacio tomaba la metáfora de forma literal y dibujaba las cabezas de Perón y Lanusse, divididas por 10 puntos que debían ser "*colocados sobre las íes*". Ambos aparecían como dos curtidas y desconfiadas testas, con grandes masas de carne en la papada (*Panorama* #287, 1972, 12). Más adelante, en ocasión de la cumbre política convocada por Perón para su cumpleaños en Madrid, Palacio dibujaba a Perón y Cámpora observando como López Rega, en una de sus primeras apariciones caricaturizadas, consultaba una bola de cristal con la forma de la cabeza de Lanusse. Detrás tiene pegada una carta astral y un búho descansa en el respaldo de su silla. El entendimiento depende "*de las fuerzas ocultas*" pero la realidad sigue siendo una sola: Perón y Lanusse (*Panorama* #286, 1972, 12). El 17 de octubre, Cámpora leyó un mensaje por televisión en el

cual Perón reafirmaba su deseo de retornar, pero sin dar detalles. El mismo día, La Junta de Comandantes en Jefe promulgó la ley donde se convocaba a elecciones para el 11 de marzo de 1973. **(FIG 148)**

A principios de noviembre, Lanusse realizaba declaraciones frente a un grupo de sindicalistas en donde mencionaba que "*No tengo el más mínimo inconveniente en que Perón concrete su anunciado y difundido propósito de retornar al país*" ("La necesidad de encontrar un punto de coincidencia entre todos los sectores", *La Opinión*, 1/11/1972, 10). La nota iba acompañada por una caricatura de Sábat en la cual un Perón de gesto adusto, casi enojado y con forma de busto de mármol era saltado por José Rucci mientras un niño le tiraba una piedra.

El 6 de noviembre Cámpora anunció que Perón iba a retornar el 17 del mismo mes. Luego de 17 años en los cuales su figura había funcionado desde la distancia, como una última esperanza, un protagonista cuyo retorno a la vez era invocado y temido, Perón iba a pisar la Argentina de nuevo. El proceso fue seguido de cerca por Sábat. El 8 de noviembre, dibujaba a Perón como un concertista famoso, al lado de un piano de cola, haciendo una reverencia. Parecería que para el caricaturista, la sinfonía del exilio, el manejo de Perón de todas las ramas de su movimiento a la distancia (con todo lo que ello lleva aparejado) iba a terminar. Perón iba a dejar de ser un concertista tocando su propia melodía para descender del escenario a la política (*La Opinión*, 8/11/1972, 16-17). Al día siguiente, un Perón con cuerpo de niño y envuelto en pañales era cargado por un Lanusse con forma de paloma, con una rama de olivo tatuada en su hombro. Había cumplido lo prometido y la apertura democrática traía a Perón como signo de paz en una Argentina que, como el ex presidente en ese dibujo, parecía querer nacer de nuevo (*La Opinión*, 9/11/1972, 10). Al día siguiente, el líder justicialista en musculosa se paraba frente al espejo y se probaba una camisa mangas cortas mientras un niño le alcanzaba su clásico gorro pochito. Perón estaba reuniendo su uniforme, para volver a ser el abanderado de los descamisados. Su retorno también significaba una transformación (*La Opinión*, 10/11/1972, 11). Dos días más tarde, Sábat dibujaba un avión con la cara de Perón que partía mientras el ex presidente lo corría, siendo dejado atrás (*La Opinión*, 12/11/1972). ¿El mito dejaba atrás al hombre, que no podía retornar a la Argentina de la misma manera que su leyenda? **(FIG 149, FIG 150)**

Las siguientes imágenes hablan del paso al vacío, del riesgo implícito en el retorno al país, de la puesta en juego del capital político, de una vez y por todas. La primera muestra a Perón y Cámpora como trapecistas, ambos lanzándose al vacío. Mientras que Perón hace cuernitos con las manos, Cámpora extiende las suyas y se prepara para recibirlo (*La Opinión*,

14/11/1972, 8). La siguiente muestra a Perón como un paracaidista, cayendo sobre un carrito de súper sostenido por un niño (*La Opinión*, 15/11/1972, 8). ¿Acaso Perón sería un producto deseable para los argentinos? Y, por otro lado, ¿podría su presencia en forma de talismán solucionar la situación económica?

Finalmente, el día marcado, Sábat lo dibuja, en una representación muy similar a la de Fontanarrosa, como un Súper-Perón. Vestido con una malla enteriza que lleva una "P" en forma de escudo en su pecho, sus manos hacen cuernitos y sus pies parecen los de un bailarín a la vez que los de un superhéroe (*La Opinión*, 17/11/1972, 1). Finalmente, ya en Argentina, Sábat dibuja al líder justicialista en un remedo de la famosa foto en la cual Rucci sostiene su paraguas. Perón levanta las manos haciendo cuernitos mientras una lluvia que cae sobre él delinea la forma de la cara de Lanusse (*La Opinión*, 18/11/1972, 1). Lanusse lentamente comenzaba a opacarse frente a al retornado líder que toma el centro de la escena. **(FIG 151)**

Esto también es reflejado en las caricaturas de Lino Palacio. Apenas anunciada la fecha definitiva, dibuja a los dos hombres jugando al "gallo ciego". El presidente de facto, vendado, gira entre un grupo de árboles, que parecen un bosque, buscando a Perón, quién se esconde detrás de uno de ellos y sonríe de forma pícara (*Panorama* #289, 1972, 12). En el número realizado durante la semana del retorno, Palacio dibuja a Perón volviendo como una "paloma negra", con una rama de olivo en la boca y una aureola de metal, falsa, enganchada en la espalda. Su cara parece la de alguien que ha conseguido lo que quería. Debajo, Lanusse y Mor Roig observan preocupados. Palacio comprime el sentido del avión negro y la "prenda de paz" que significaría Perón en una imagen que provee significados contradictorios al unir a ambos íconos (*Panorama* #290, 1972, 12). **(FIG 152)**

Mientras tanto, en *Hortensia*, Ortiz realiza un dibujo que describe la realidad del recibimiento en Ezeiza. Publicada en diciembre de 1972, el líder desciende de la rampa del avión de Alitalia y se encuentra con una multitud militar: soldados y varios tanques que le apuntan, mientras sostienen carteles en donde se lee "*Infantería de Marina, ¡Presente!*", "*Policía Militar, ¡Presente!*" (*Hortensia* #25, 1972, 8). Esta amarga ironía también predice parte de su retorno definitivo. Quince días antes, Cognigni había realizado una tira donde parecía comunicar el inconsciente colectivo de los dibujantes en estos diecisiete años de exilio. Un hombre se encuentra sentado en un bar y reflexiona: "*Nadie me lo saca del mate… Nadie me lo saca… Ya lo he pensado muy bien…*" y en el siguiente cuadrito señala al lector y menciona "*Pa' mi que Perón no vuelve!*" (*Hortensia* #24, 1972, 3).

El proceso consecuente, con la elección de Cámpora como candidato, la avanzada hacia las elecciones que se realizaron en marzo de 1973, la renuncia de Cámpora, el llamado a

nuevas elecciones y el triunfo de la fórmula Perón-Perón, queda fuera del alcance de este capítulo. El formato elegido para el mismo indica, sin embargo, la aceleración de los tiempos políticos en estos años y la multiplicidad de eventos, marchas y contramarchas que jalonaron la situación. Solo nos concentraremos en una última serie de imágenes que hablan de la esperanza cauta y contradictoria que depositaban los dibujantes en este proceso.

En primer lugar, Palacio realiza, en marzo de 1973, un dibujo donde Perón, agarrado de las manos con representantes del ejército, la juventud y el sindicalismo, gira y baila, mientras todos sonríen. El dibujo lleva por título "Concordia" e indica el deseo de que, finalmente, Perón sea el aglutinante que brinde la paz y la tranquilidad. Nada cínico parece asomar en el mismo (*Panorama* #308, 1973, 12). A pesar de esto unas cuantas semanas más tarde el dibujante publica una caricatura donde Perón y Lanusse, caracterizados como enanos cabezones, se pasan una pelota donde se lee "Terrorismo" (*Panorama* #311, 1972, 12). Lejos de la tierra prometida, Palacio comunica que todavía hay graves problemas irresueltos.

Otro recurso, muy evidente y simple, consiste en mostrar a Cámpora como lo que exactamente era: un enviado personal de Perón que nunca iba a estar demasiado lejos de los deseos de su líder. Luego de las elecciones Palacio dibuja a Lanusse soñando (en un globo de pensamiento) que le entrega la banda presidencial a Cámpora mientras un angelito Perón sonríe sobre el evento y le da su bendición (*Panorama* #310, 1972, 12). Por su parte, Sábat ilustra a un Cámpora exultante y grotesco, formado por globos de carne los cuales el artista traza como círculos blancos rodeados de un mar de negro, realizando el signo de la victoria con su índice y dedo mayor, que a su vez se transforman en nuevas manitos que apuntan hacia el cielo. De su cabeza, como una especie de homúnculo monstruoso, asoma la cabeza de Perón, más agotado que feliz (*La Opinión*, 13/03/1973, 8). **(FIG 153)**

También nos interesa destacar la transformación de Perón en la pluma de Palacio en su último año de vida: Perón se convierte en un anciano de forma definitiva. Su figura adquiere una multiplicidad de líneas en la cara, un cuerpo flaco y por momentos escuálido, a menudo con una expresión de cansancio, pero realizando actividades todo el tiempo, destacando su absoluta centralidad. Asimismo, en un par de caricaturas, significativamente en aquella publicada luego de haber ganado las elecciones y antes de asumir como presidente, Perón recupera la dignidad militar. Perón se convierte de aquel estadista exiliado que vestía como cualquier "hijo de vecino" en una parte intrínseca del cuerpo militar, completando la transformación circular iniciada cuando había abandonado el país y su uniforme había sido reemplazado por coloridas camisas centroamericanas (*Panorama* #334, 1973, 4). El Perón del

retorno definitivo, para Palacio, no era una paloma ni un león herbívoro, sino que debía imponer orden en un país turbulento.

Por último, rescatamos una imagen aparecida en *Satiricón.*[152] Realizada por Alfredo Grondona White, fue publicada en el número #5, correspondiente a marzo de 1973. La imagen ocupa una página entera y aprovecha el espacio concedido. Comenzando desde el punto del horizonte, el fondo del dibujo, observamos una fábrica que estalla debido a una bomba en su interior, un helicóptero policial que la sobrevuela, una prisión de la cual asoman, por entre sus barrotes, pequeñas manitos bocetadas que claman por su libertad. Un poco más adelante en la composición encontramos un choque callejero en el cual un grupo de obreros se enfrentan a un camión policial rodeado de agentes del orden que levantan macanas y palos para golpearlos. Detrás de ellos se observa un tanque que dispara en dirección a la fábrica. Todos estos dibujos están realizados con un trazo claro pero en el cual las líneas, nerviosas, amargas y violentas, se entrecruzan con urgencia y ocupan gran parte del espacio disponible. Acercándonos al primer plano, Grondona White cambia su estilo para emplear líneas gruesas, que parecen trazadas con marcador y en la cual los cuerpos se confunden en una composición que parecería remitir al cubismo y también recuerda a dibujantes como Crist y Fontanarrosa. Los negros aumentan en la imagen y ocupan el piso de la imagen. La misma muestra dos autos dentro de los cuales circulan hombres armados que disparan contra transeúntes, quienes se desangran en la vereda, mientras otro hombre huye con una bolsa de banco en la mano. Finalmente, en primerísimo plano, y recuperando la estética de líneas claras, una pareja de pantalones acampanados, él con camisa, anteojos y barba, ella con remera y una cartera llena de flecos, camina por la calle. Él menciona "N*o te hagas mala sangre! Después del once de marzo se arregla todo!*" (*Satiricón* #5, 1973, 11). **(FIG 154)**

La imagen da vuelta la representación predominante que hemos venido analizando en este capítulo. No aparece ningún político, los caricaturizados por excelencia a lo largo del proceso que concluyó con el retorno de Perón a Argentina. Las personas dibujadas son personas comunes. La imagen comunica la textura del país en estos años para aquellos que habitaban

[152] Si bien las caricaturas de Perón son abundantes en *Satiricón*, estas ya han sido analizadas de forma extensa y cronológica por Mara Burkart (2010). Coincidimos con sus observaciones: Perón se transforma de la prenda de la paz y esperanza que hemos visto en las representaciones de Sábat y Palacio que rodean al retorno, en un líder mafioso y violento, que se expresa en historietas donde actúa como un compadrito, junto con Lanusse, y pelean por el amor de la República (*Satiricón* #3, 1973, 40-42); y en aquella donde ambos son protagonistas de Titanes en el Ring enrolados en una lucha absurda, puro sonido y furia (*Satiricón* #4, 1973, 36-38). Podemos realizar una sola observación adicional: los dibujos que presentan a Perón en contraposición a Lanusse, en general, presentan a Perón como la contraparte de la negociación que parecería quedar mejor parada y con mayor poder. Lanusse es presentado como el derrotado, ya sea por la enorme ola que se propone devorarlo en la tapa del #7 (1973) o por el Perón-Karadagián.

en él. La aceleración y multiplicación de los eventos políticos había causado que Perón y Lanusse formasen dos partes inseparables de una representación, causando una proliferación de caricaturas que se presentan como irresistibles para el investigador. Grondona White, demostraba una profunda desconfianza de que las negociaciones emprendidas “desde arriba” por los grandes representantes del poder político pudiesen resolver los graves problemas de Argentina. Es un dibujo que se vincula con la violencia cotidiana. El tiempo, lamentablemente, terminaría dándole la razón a esta perspectiva.

7.3 *Satiricón*: la revista de la contrariedad.

El primer número de *Satiricón* fue publicado en noviembre de 1972, a pocos meses de las elecciones e insertado en el contexto del eufórico retorno de Perón. La aparición de la revista había sido anunciada en una publicidad en donde Sati, la mascota de la publicación, entregaba copias de la misma al lado de un kiosco. A lo largo de la tira que formaba el anuncio, dibujada por Oskar Blotta, se alineaban una variedad de personajes, cuyo primer representante era Perón, quién decía que era "*el primer gran revistón!*". Luego lo seguían tangueros, millonarios, linyeras, vedettes, jugadores de fútbol, hippies, censores que buscaban cortarla y abogados que querían iniciarle juicio, un cura, un militar que quería "*ver esos chistes prohibidos de Landrú*", un ama de casa y un obrero (*La Opinión*, 12/11/1972, 4-5). Ese seccionamiento social que presenta la publicidad podría leerse como el universo de los sectores a los cuales llegaría la revista, aquellos de los cuales se reiría y aquellos que causarían su final sintetizado en una imagen. **(FIG 155)**

El proyecto había nacido en la pequeña agencia de publicidad de Oskar Blotta, en donde trabajaba junto con Andrés Cascioli, quienes terminarían conformando la cara más reconocible de *Satiricón*. Blotta era el hijo de Oscar Blotta, dibujante de estilo tradicional que se desempeñó en *Patoruzú* y *Patoruzito* creando personajes clásicos como el Gnomo Pimentón y Ventajita y participado de la realización de la primera película de animación argentina: *Upa en Apuros*. Una entrevista de la revista *Dibujantes* lo muestra junto con sus hijos en su hogar, compartiendo momentos de esparcimiento pero también la experiencia del dibujante y la relación diaria con las revistas de historietas. En las fotografías se observa como sus hijos critican sus dibujos y leen el producto final. La nota entera enmarca el trabajo del dibujante como un trabajo digno, una empresa familiar capaz de ser retomada por las nuevas generaciones ("Blotta: el dibujante humorista de la tierna simpatía", *Dibujantes* #10, 1954, 18-21). Esta relación familiar tendría una gran influencia en la elección profesional de Blotta y en los inicios de *Satiricón*.

Pero también fue una revista que se nutrió de las novedades más recientes en periodismo. Mara Burkart ha destacado que *Satiricón* era una revista atípica para las revistas de humor porque "*ofrecía una innovación en el género al desbordarlo incorporando características propias de las revistas de interés general*" (Burkart, 2013, 310).[153] Por su parte, Jorge

[153] Mara Burkart ha trabajado ampliamente el campo de la sátira política, la caricatura y las revistas dedicadas a ambas en el período 1971-1976 y posteriormente, dedicándole su tesis de doctorado a la revista *Humor*. Entre sus trabajos podemos mencionar el texto que analiza la figura de Perón en *Satiricón* (2010), aquel dedicado a la

Bernárdez y Diego Rottman hablan del germen de *Satiricón* como una mezcla entre los estilos de la revista *Gente* y en el diario *La Opinión*, las dos apuestas periodísticas más novedosas y exitosas a principios de los setenta, si bien en espacios sociales diferentes: "*La Opinión era para leer los domingos a la tarde, con tiempo. "Gente" se leía en la peluquería, antes del corte, y era tema de conversación con el peluquero*" (Bernárdez y Rottman, "El Hermingway Argentino", 1997).[154] Blotta se apropiaría de todo lo mejor de lo nuevo para construir un paquete inusual y que demostraría ser seductor y explosivo. De *Gente* extrajo su fascinación con la farándula y su faceta gráfica audaz, apoyada predominantemente en la fotografía. También se adoptó su voraz populismo capaz de propulsar a la fama a humildes ganadores de la lotería nacional, jóvenes asesinos seriales como Robledo Puch y de colocar el tratamiento periodístico de las figuras de la política en un plano de igualdad con las estrellas de la pantalla, hasta el punto de enseñarnos como se anudaba la corbata José Rucci (Gent. De *La Opinión* (y, de forma más general, del proyecto periodístico de Jacobo Timerman) adoptará su postura petulante, su actitud intelectual profunda y la individualización de sus colaboradores en puestos en los cuales su firma es muy respetada. Asimismo, parece moverse de acuerdo a los lineamientos ideológicos de las publicaciones de Timerman.

Pero, además, la revista representa un pivote dentro de la narrativa de la renovación del humor gráfico argentino que aquí reconstruimos. Es el punto cúlmine del recambio generacional iniciado en las páginas de *Tío Landrú* y continuado en *Hortensia*. *Satiricón* lleva esta renovación a una revista que será un éxito de ventas y de público, en parte causado por su inclusión de elementos extra-humorísticos. Blotta se encontraba influenciado por diversas revistas extranjeras. Tomás Sanz ha destacado que "*Oscar venía de los Estados Unidos, influenciado por la National Lampoon. Pusieron su agencia en calle Viamonte y me sumé. Atrás tenía un gran salón donde jugábamos a la paleta y empezábamos a cocinar jodas, ideas, pero nada político*" (Enzetti, 2013). Asimismo, como destaca Burkart, su costado "sátiro" y sexual provenía de revistas como *Playboy* y *Hustler* (Burkart, 2013, 310).

---

reconstrucción del proyecto editorial en su conjunto que citamos aquí (2013) y, por supuesto, el primer capítulo de su tesis, que reconstruye el campo entre 1971 y 1976, con especial énfasis en *Satiricón*, *Mengano* y *Chaupinela* en relación con el progresivo ambiente de censura de estos años (2011, 65-109). Nuestros esfuerzos se insertan en un decidido diálogo con sus significativos aportes y avances y recuperan muchas de sus observaciones.

[154] El libro de Jorge Bernárdez y Diego Rottman, *Vida de Averchenko*, plantea un problema a la hora de emplearlo como fuente. Es una reconstrucción histórica de *Satiricón* y de sus principales protagonistas, basada en entrevistas con los implicados, pero se encuentra redactada a la manera de una novela, lo cual nos lleva a tomar con extrema precaución muchas escenas pintorescas narradas por los autores. A pesar de ello, permanece como una fuente valiosa desde un punto de vista periodístico.

Esto se expresaba en el equipo constituido para lanzar la revista. Mario Mactas provenía de la revista *Gente* y proveería a *Satiricón* gran parte de su mensaje cínico y "superado": "*Yo ya estaba embarcado en un escepticismo poético. No creía que el mundo pudiera ser demasiado mejorado y, mucho menos, que una revista pudiese contribuir a eso.*" (Ameijeiras, 1999). Carlos Ulanovsky había trabajado en *La Opinión* y antes había participado en *Confirmado*. Cascioli y Blotta oscilaban entre la publicidad y la historieta, al igual que Tomás Sanz. Jorge Guinzburg y Carlos Abrevaya habían realizado libretos para Juan Carlos Mareco y Cacho Fontana. Carlos Trillo había trabajado en *Patoruzú* y en las revistas de García Ferré, donde había escrito guiones para Anteojito, Hijitus, y otros. En este período comparte la pluma con Alejandro Dolina, también procedente del mundo publicitario, quién realizaba su debut profesional como escritor en *Satiricón*, al igual que Alicia Gallotti. El grupo original se completaba con Pedro Ferrantelli, tercer socio editorial, de larga experiencia como creativo publicitario, entre 1964 y 1966 había vivido en Estados Unidos absorbiendo las novedades editoriales y en materia publicitaria para establecer una agencia de cierto éxito a su retorno. Finalmente, Viviana Gómez Tiepelmann ingresó como secretaria de la redacción, contestando las extensas y frecuentes cartas de lectores, finalmente casándose con Oskar Blotta y convirtiéndose en su mano derecha y asesora editorial.

Estos nombres destacan una particularidad de *Satiricón*: será una revista que estará particularmente comandada por periodistas y escritores antes que por los mismos dibujantes. Estos formarán un grupo numeroso y vital en sus páginas, pero la impronta de la revista provendrá de sus piezas de texto. *Satiricón* se destacaba por su continuo cruce de géneros, estilos y contenidos. Era una revista incómoda, que desafiaba las cada vez más férreas definiciones ideológicas de la época. También cruzaba las barreras estilísticas. Era una publicación de contenido político con chistes sexuales, una revista de la farándula escrita por intelectuales, una revista de humor gráfico armada con un criterio periodístico, una revista de derecha para las agrupaciones armadas, e inmoral para los militares. Un proyecto editorial que cruzaba continuamente las fronteras del buen gusto y de lo que era esperado de ella. Fue esta cualidad fronteriza la cual es responsable en gran parte de su éxito. *Satiricón* fue una revista confrontativa y excesiva, que parecía avizorar su propio final. En el editorial del primer número lo explicitaban, indicando que el móvil de la revista era "*las ganas de empezar a descubrir que, además de ser los mejores del mundo y los ganadores morales de todos los deportes, somos bastante graciosos, bastante grotescos*" y que detectaban "*cierto hambre de burla atravesada por la inteligencia, el escepticismo optimista (…) y la falta de respeto por lo que es demasiado respetado*" (*Satiricón* #1, 1972, 12). Se proponía como un espejo

deformante de la realidad argentina, que ya era bastante carnavalesca. Unos cuantos números más tarde mencionaban que era una revista para argentinos "*inteligentes y vanidosos*" (*Satiricón* #2, 1972, 14).

Asimismo, se enorgullecía de ser producida por un grupo selecto e "iluminado" de escritores, dibujantes y humoristas. A diferencia de *Hortensia*, con su espíritu inclusivo, campechano y amplio, *Satiricón* se solazaba en la exclusividad y el caché que brindaba formar parte del círculo interno que la producía. Como declaraba Blotta en una entrevista de 1974:

> … nuestro humor no tiene nada que ver con los chistes de islas desiertas, de Adán y Eva, etcétera. Cuando salió la revista no podíamos prever su éxito (…) pero si teníamos claro que comenzábamos un nuevo tono humorístico en Argentina (…) A partir de un grupo ya seleccionado –un círculo hermético- cada uno hace lo que quiere, de acuerdo a como se siente: la única estrella es la revista. (…) la revista no pertenece a ninguna tendencia política. Estamos contra todos para estar con todos. ("Humorismo: un torrente de historietas", *Panorama* #370, 1974, 35).

Otra característica singular, en comparación con las otras revistas de humor del período, es que era mensual. Su colección original consiste de solo 26 números, cifra pequeña que oculta el impacto de la revista en la opinión pública y política. En enero de 1973 tiraban alrededor de 22000 ejemplares, pero el número comenzó a subir rápidamente. Para abril distribuían 68907, para agosto 125786, en noviembre 185960 y llegaría a su pico en febrero de 1974 con 218880 ejemplares (*IVC*, Asociados viejos: *Satiricón*). A partir del número seis, además, comenzaron a publicar estas cifras en la primera página, junto con el índice, como otra forma de publicitarse a si mismos y resaltar su éxito.

Este paquete atractivo se completaba con la impactante imagen de tapa. En la primera edición la misma era una tapa bastante tradicional realizada por Blotta padre, una imagen donde un militar era ensuciado por una paloma que parecía representar el clima de libertad e inminentes elecciones de finales de la Revolución Argentina. En el número 2, un dibujo de Caloi mostraba "El Gran Cabaret Nacional", los políticos siendo dirigidos por Perón como maestro de orquesta. Las portadas promovían los contenidos interiores de una forma que recordaba a la diagramación de revistas como *Primera Plana* y *Panorama*. Luego fueron realizadas por Leopoldo Durañona e Izquierdo Brown hasta el número 7, la famosa tapa del sol del 25, donde se veía a un Perón con forma de astro rey asomando por el horizonte mientras un Lanusse indefenso se debatía en un mar furioso, que parecía a punto de devorarlo. Era obra de Andrés Cascioli, quién a partir de allí impondría su impronta en el diseño y la

presentación de la revista. La ilustración impactante se completaba con un fondo blanco, un recurso inaudito en Argentina, de tal modo que la imagen resalte. Este tratamiento de la tapa era llamativamente diferente a *Tía Vicenta*, *Tío Landrú* u *Hortensia*, las cuales privilegiaban la tapa de un solo color, similar a un panfleto, y en algunos casos apuntaban a la acumulación de chistes en la misma. El efecto es el de una revista mucho más cercana al periodismo que al humor gráfico.

Sin embargo, el espíritu de la revista surgió de un largo proceso, impulsado también por el éxito. Coincidimos con la división de la historia de la revista realizada por Burkart: una primera etapa que se extiende hasta la elección de Perón en noviembre de 1973, una segunda entre este momento y su cierre en septiembre de 1974 y la corta etapa final del retorno luego de ganarle el juicio por su cierre al estado (Burkart, 2013, 308). Estas etapas también podrían sub-dividirse de acuerdo a los cambios de su staff.

Los primeros cuatro o cinco números de la revista retienen cierto espíritu colaborativo e inclusivo, cierta búsqueda por ser una revista que incluyese lo mejor del humor gráfico nacional. Como menciona Andrés Cascioli: "*El primer número fue una especie de Patoruzú mejorado. No teníamos idea de lo que íbamos a hacer.*" (Páramos, "Satiricón", 2000). El impulso de lo nuevo está apuntalado por los viejos valores. Oski, Landrú, Brascó, Garaycochea, Basurto, Siulnas, Kalondi, Lino Palacio y Faruk formaban parte del staff, contribuyendo tiras y páginas de humor político. Palacio realizaba "Biografías sin biógrafo" en donde pintaba a Lanusse como un experto en "*El arte de derrocar presidentes*" y destacaba su participación en la mayoría de los golpes de estado del período (*Satiricón* #4, 1973, 11). Landrú, mientras tanto, fue el privilegiado receptor de una entrevista en el primer número. Allí narraba parte de su carrera como caricaturista político a Blotta, Mactas y Ulanovsky y reproducían parte de sus tiras prohibidas en los medios por diversos motivos. La nota estaba teñida de auto-deprecación por parte de los redactores, quienes enmarcaban sus preguntas en frases como "*Contanos los problemas de censura que tuviste- balbuceó Mactas creyendo que era una pregunta valiente*" (*Satiricón* #1, 1972, 23). Landrú también aportaba colaboraciones (dibujadas de una forma en extremo simple) en donde analizaba el retorno de Perón día a día o los veraneos de los políticos. López Rega, rodeado de gatos y búhos, veraneaba "*siempre, por su, en compañía de Isabelita y del Espíritu del Hermano Basilio*" (*Satiricón* #4, 1973, 59). Siulnas dibujaba a Lanusse perdido en un laberinto junto con Perón, en búsqueda de una salida constitucional, y escribía que "*No me especializo en política, ni en humor político (…) pero a lo mejor la acierto y hasta puedo aportar mi granito de arena a las buenas intenciones del gobierno*" (*Satiricón* #2, 1972, 18). **(FIG 156)**

Todos los dibujantes eran presentados en esta primera época con mini-biografías escritas por si mismos, lo cual denotaba el interés en *Satiricón* en antologizar a la vez que los presentaba como personalidades sobresalientes. Palacio escribía que "*Mi ambición es derrocar gobiernos malos por mi propia cuenta, pero me lamento de no haberlo conseguido por la simple razón de que los militares siempre me ganaron de mano*" (*Satiricón* #1, 1972, 9). César Bruto, mientras tanto, aceptaba que "*para unos, yo soy jeneroso, y para otros yo soy un miserable; y para el de acá yo soy macanudo, y para el de allá yo soy un tránfuga*" (*Satiricón* #1, 1972, 7). Brascó mencionaba que era humorista "*contra las convenciones a través de las cuales suele encararse la realidad, contra la solemnidad y el engolamiento*" (*Satiricón* #1, 1972, 48). Aldo Rivero decía que era un "*Celoso guardián de su cerebro, no permite la ingerencia de ideas extrañas a su manera de no pensar*" (*Satiricón* #1, 1972, 38). Amengual se comparaba con Lorenzo de Medici pero decía que: "*El dominó buena parte de Italia. Yo apenas puedo hacerlo conmigo mismo (…) El fue magnífico, yo soy dibujante*" (*Satiricón* #1, 1972, 19). Finalmente, destacaban de Caloi "*una frase que pronunció en la redacción de Satiricón con su peculiar sentido de la expresividad. "¡Viva Perón!". "No sé para que lo digo" –agregó- "si igual todos son peronistas""* (*Satiricón* #1, 1972, 13). Nombre propio, amplitud ideológica y exposición de diversas actitudes frente al humor, parecía que *Satiricón* nacía para ser la revista de todos los dibujantes.

Sin embargo, esta aparente armonía pronto dejaría paso a la idea de *Satiricón* como un producto realizado por un grupo reducido que destruía los sentidos comunes y siempre se encontraban un paso más adelante que sus críticos. Para el número 6 ya no quedaba ninguno de los dibujantes de la vieja guardia e incluso algunos de los representantes de la nueva generación (como Caloi) habían abandonado el barco. Este primer reemplazo de personal fue descripto por Siulnas de la siguiente manera: "*Creo que los que nos fuimos (…) no teníamos de que quejarnos (…) Nuestro humor no era ni mejor ni peor que el que se impuso después; solo era diferente.*" (Igal, 2013).[155]

A partir de este momento el principal grupo detrás de *Satiricón* pasó a ser "el círculo hermético" conformado por Cascioli, Mactas, Ulanovsky, Blotta y Ferranteli más los dibujantes más novedosos: Fontanarrosa, Crist, Perez D'Elias (un representante importante del nuevo estilo con sus parodias del cine y la televisión), Grondona White, Sanz, Sanzol, Limura y Bróccoli. A ellos se agregaban las plumas de Trillo, Dolina, Gallotti, Guinzburg y Abrevaya. Además, la revista comienza a concentrarse en la crítica feroz de la farándula

[155] *Satiricón*, sin embargo, la emprendería con su representante más destacado. En el número 19 se presentaba el "seleccionado oligárquico" de fútbol, comandado por Landrú (*Satiricón* #19, 1974, 8).

argentina, cuyas vidas íntimas analiza agregándoles una gran dosis de morbo de tono sexual. El momento cúlmine es el reportaje realizado por Gallotti a Ringo Bonavena, donde el boxeador aparecía vestido con un slip minúsculo y se le preguntaba por la homosexualidad, la impotencia y su condición de "súper macho", lo cual llevó a que en el número siguiente se publicase una carta de la "*Liga de Homosexuales La Mariposa*" donde decían que "*reconocemos en él a uno de nosotros, cuando todavía no habíamos aprendido a ser libres*" (*Satiricón* #4, 1973, 6). Otros reportajes y notas incluyeron a Libertad Leblanc, Isabel Sarli, las hermanas Norma y Mimi Pons y Mirtha Legrand.

El primer año de *Satiricón* está marcado por el recurso a la caricatura política directa y de gran agresividad. Se puede argumentar que su novedad provenía de dos aspectos: por un lado, una actualización de la forma a la altura del contenido. Hemos observado que la caricatura política en este período llegaba a momentos de gran violencia gráfica y crítica descarnada, pero estos ataques se encontraban presentados en un estilo clásico, enmarcado en una tradición apoyada en la transmisión de los códigos del humor gráfico, en monos, líneas y recursos cómicos y estereotipos de la vida social. *Satiricón*, y el conjunto de artistas de principios de los setenta, rompe con esta lógica al buscar el grotesco y la textura, lo monstruoso y lo excesivo. En segundo lugar, esto se combinó con la obsesión de la revista por los elementos del cuerpo humano, lo escatológico y lo sexual tomado desde el punto de vista más físico y "chancho". Burkart destaca que esta faceta del humor de la revista se fortalece a partir de la elección de Perón, momento en que se ve imposibilitada de ejercer la sátira política caricaturesca directa y recurre a "*gestos, expresiones populares y cotidianas, algunos de los cuales tenían significados obscenos o insultantes*" (Burkart, 2013, 321).

Sin embargo, también se encuentra presente durante su primer año en explícita combinación con la caricatura política, lo cual le brindaba su inusual impacto. Si realizamos un breve compendio de las caricaturas más notorias de la primera etapa de *Satiricón*, encontramos que una gran cantidad de ellas se destacan por colocar a los políticos en situaciones privadas o vergonzantes. En el número 2 Perón aparecía dibujado por Blotta ataviado con el "Isabelita Look", el estilo de vestimenta de Isabel Perón, caracterizado por pollera "*catorce centímetros debajo de la rodilla*", "*trajes ascéticos con solapas, como los de hombre*" y "*blusas y suéteres de cuello redondo con pequeño collar de perlas*". En una de las viñetas un hombrecito observa las piernas del Perón-Isabel y menciona "*Uy… Dió! Usa medias con costura*" mientras se muerde el labio inferior (*Satiricón* #2, 1972, 22). Julio Chamizo y Álvaro Alsogaray, referentes del partido Nueva Fuerza, desnudos en la portada mientras le arrojan con objetos que iban desde huevos y tomates a cuchillos (*Satiricón* #3,

1973, 1). Perón siendo inyectado en las nalgas por la Doctora Aslan, en referencia al tratamiento "revitalizador" al que se había sometido el líder peronista con la médica rumana, y luego revolcándose con ella en la cama (*Satiricón* #6, 1973, 44-45). Cámpora y Solano Lima desnudos y sentados en una pelela y en el sillón presidencial transformado en un inodoro, la portada del número 6, que fue calificado de "inmoral" por la Municipalidad de Buenos Aires, restringiendo su circulación y venta, siendo el primer encontronazo de la publicación con la censura. José Rucci presentado como Juan Moreira, en una aventura en cuyo punto cúlmine el sindicalista halla un campo nudista visitado por Libertad Leblanc, Pipo Mancera, Blackie, Mafalda, Oscar Alende y Balbín (*Satiricón* #9, 1973, 39). López Rega como portero de la Casa Rosada, lavando los platos, barriendo la mugre debajo de la alfombra e impidiendo el ingreso de Perón (*Satiricón* #11, 1973, 23). **(FIG 157, FIG 158)**

A la vez, esta línea satírica iba acompañada de un incierto flirteo con el peronismo. No solamente la portada del "sol del 25", sino también una nota aparecida en el número 2, en la cual buscaban confirmar la afirmación de que "*Juan Perón retorna a la Argentina, entre otras cosas, para leer Satiricón*" y declaraban que "*Juan Perón (…) es el máximo representante "pop" de la política argentina.*" Y que su formula seductora incluía: "*Nostalgias, ingenuidades, equilibrio inestable entre lo permisivo y lo iracundo, sensitivy training bisexual, fantasía, alegría, ocurrencia, paganismo, esoterismo, adulonería, soledad y amor*" (Pugliese, "Perón Pop. La concurrencia de los pop-peronistas", *Satiricón* #2, 1972, 24). O, también, con la publicación de la letra de *Los Muchachos Peronistas* en distintos idiomas (*Satiricón* #7, 1973, 57). Parecería que la revista buscaba equipararse con el mayor líder de masas de Argentina, ya que ella también contaba con enorme popularidad. [156]

A la vez, se convertía en un fiel observador del momento social del país. A pesar de renegar de "los chistes de náufragos" *Satiricón* mantenía cierta tradición costumbrista. La mayoría de los dibujos publicados en este período que no refieren a la política o a cuestiones sexuales buscan transmitir los modos de vestimenta, los tipos sociales, las idiosincrasias de los habitantes. En el número 1 Oskar Blotta ilustraba una nota titulada "Argentina Look", escrita por Mactas, que buscaba desglosar la forma de vestirse de los argentinos. Blotta dibujaba, en un desplegable a todo color, a intelectuales vestidos con "blue jeans" y "camisa tipo U.S. Army"; mujeres con minifaldas, enormes plataformas, anteojos de sol coloridos y la

[156] La afirmación de que "Perón leía Satiricón" es invocada, también, en una entrevista realizada a Balbín en el número 18, dentro de la serie "Políticos en camiseta". Allí, el periodista José Gómez Fuentes comunicaba al político radical: "*Perón lee Satiricón*". Balbín expresaba su incredulidad y Fuentes retrucaba: "*Créame, doctor. Nunca le he mentido. Un amigo de Solano Lima me jura que el general se evade, a veces, del trajín de gobernar, escuchando a Muñoz por la radio y leyendo Satiricón*" (Gómez Fuentes, "Ricardo Balbín: el presidente moral de los argentinos", *Satiricón* #18, 1974, 21).

revista *Gente* en la mano; viejos hippies que trabajan en publicidad vestidos de pantalones a rayas y con pequeñas carteritas (*Satiricón* #1, 1972, 28-29). En el número 3, Crist presentaba una página titulada "El Héroe": empleando la iconografía de los westerns, un obrero solitario se planta en el medio de una calle que comienza a vaciarse, con un grupo de ciudadanos huyendo a sus espaldas (al fondo de la imagen) y una horda de policías militarizados con grandes macanas acercándose desde el pie de la misma. El obrero lleva una capa y se descubre una pistolera donde porta dos grandes revólveres, preparándose para el desigual duelo (*Satiricón* #3, 1973, 5). En el número 6 Bróccoli dibujaba una entrega titulada "Algo de lo que hicimos, dijimos y escuchamos los argentinos el 12 de marzo de 1973". Allí, un conjunto de personajes, todos sonrientes, festejaban el triunfo de Cámpora exclamando cosas como "*¿Y te imaginas si el candidato hubiera sido Perón?*"; "*¡Ganamos, macho!*" mientras corrían a abrazarse; "*¿Y? ¿Te convenciste?*" mientras hacia el signo de la V peronista. El único discordante era un inmaculado hombre de traje y con cabeza con forma de calavera que decía "*¡Pobre país!*" (*Satiricón* #6, 1973, 4). **(FIG 159, FIG 160)**

En agosto de 1973, una vez más, se quejaban de aquellos que querían encasillarlos políticamente y criticaban sus notas con el argumento de que son "*tan poco previsibles y además, desde el punto de vista de la militancia, tan discutibles*". Replicaban que *Satiricón* era "*tan feroz, tan alegre, tan desconcertante (…) como la Argentina de hoy. No tenemos secta ni corporación, sino sensibilidad y ganas de cambio. Y al que no le gusta, que se joda*" (*Satiricón* #10, 1973, 10). Este número, publicado luego de la renuncia de Cámpora, contaba en la portada con un Perón en forma de dedo mayor quién "*le hacía "El Gran Dedazo" a Cámpora y los sectores de la izquierda peronista (…) para privilegiar a los de la derecha*" (Burkart, 2013, 318) e iniciaba una cadena de caricaturas de Perón en portada que llegará hasta el número 12, en donde Perón aparecía sacándose la careta de Sati, mascota de la publicación (*Satiricón* #12, 1973, 1).

A partir de noviembre de 1973, las caricaturas personalizadas disminuyeron y *Satiricón* entró en su segunda etapa, en la cual la política aparece de forma más velada, pero se mantiene su espíritu contestatario e inconformista. Este período se caracteriza por el continuo endiosamiento de la publicación por parte de su staff. El ejemplo más claro es una nota de enero de 1974 titulada "A falta de Watergate, bueno es el caso Satiricón" donde le preguntaban a un seleccionado de celebridades que opinaban de la revista, la cual se había "*convertido en una institución de los argentinos*". Susana Giménez opinaba que "*Es una cosa muy divertida, un humor nuevo, una especie de cargada filosófica*". Armando Bo, por su parte, escupía que "*Es una revista escrita por hijos de puta porque es una vergüenza lo que*

publican". Alberto Cormillot opinaba que "*Es una revista que yo espero, me da pena que no salga*". Alberto Olmedo decía que "*Para mi es como mi segunda madre. Tiene buenos chistes, es aguda, me gusta como dan*". Miguel Bonasso se hacía eco de la crítica ideológica y mencionaba que "*noto en el contenido de la revista un cierto "estar más allá de todo", actitud peligrosa en los momentos argentinos que se viven.*" Ejemplificaba diciendo que "*no es lo mismo hacer bromas en base a un enemigo del país, como Krieger Vasena, que hacer bromas con Perón (…) porque es el líder del movimiento de masas más importante de América Latina*". La revista se ponía al nivel de los más grandes astros del espectáculo y la cultura, quienes, además, contaban todos con una opinión sobre su existencia y la asumían como un hecho incómodo a veces, pero irrefutable por su popularidad.

Gráficamente este período se caracteriza por la desaparición de la caricatura personalizada y también por la desaparición del chiste solitario en favor de la historieta más prolongada. Fontanarrosa realiza adaptaciones satíricas de algunas obras literarias como "El hombre de la casa rosada" (*Satiricón* #19, 1974, 19-21). Grondona White producía historias con grandes dosis de humor negro que ilustraban las miserias de la clase media argentina. Izquierdo Brown y Blotta dan a luz a "El Marqués de Sade", que extendía el chiste de su tira anterior, "El Sátiro Virgen" (la incapacidad de obtener sexo para un famoso libidinoso) al libertino más reconocido de la literatura mundial.

Crist también progresa hacia la página narrativa, pero sus tiras parecen hablar de la situación social. Especialmente una publicada en el número 18 y titulada "De Córdoba con amor". En ella, un grueso y rechoncho personaje titulado Morrison asesina al sherriff de un pequeño pueblo del oeste norteamericano y exclama "*Se ha comprobado una vez más que el pueblo unido jamás será caldo de cultivo*" para luego declararse dueño de la región. Luego expresaba su plan de gobierno: "*La libre portación de armas es la realidad de un sueño largamente acariciado (…) Cerraremos la escuela y abriremos un prostíbulo*"; "*Instauraré nuevamente la esclavitud, quemaré la constitución y el estado se transformará en una hermosa monarquía*". Finalmente, llegaba la caballería y lo asesinaba. El jefe de la misma le declaraba "*Créame que lo siento, en el fondo lo admiro! Pero me ordenaron intervenir el pueblo*". La historieta culminaba con un texto en el cual se aclaraba que Crist la había realizado "*en la ciudad de Córdoba a los 18 días del mes de marzo*" (*Satiricón* #18, 1974, 43-45). El 28 de febrero, Perón había ordenado la intervención de Córdoba, deponiendo al gobernador Obregón Cano y al vicegobernador Atilio López. Obregón Cano era cercano a los sectores juveniles de izquierda. Atilio López era Secretario de la UTA y representante de los gremios clasistas y combativos. En septiembre de 1974 sería asesinado por la Triple A. Crist

presentaba una fábula en la cual tanto los depuestos como los que realizaban el golpe se veían movilizados por la violencia y el asesinato.

Asimismo, la política asoma en las notas escritas. Por un lado, se inicia la serie "Políticos en camiseta", donde harían entrevistas a Jorge Abelardo Ramos, Ricardo Balbín y Oscar Alende. Pero no solamente allí. En marzo de 1974, publicaban una larga nota escrita por Rodolfo Terragno en donde analizaba el viaje de retorno de Perón del 17 de noviembre de 1972 y a aquellos que lo acompañaron como "*un dibujo precursor de lo que sería la distribución de fuerzas políticas en la Argentina en la actualidad*" (Terragno, "Los que fueron en el charter", *Satiricón* #16, 1974, 31). Allí, acompañado de caricaturas de Cascioli, Terragno escribía que "*Las butacas, por otra parte, estaban en general, copadas por el sector tradicional del peronismo: sólo si se hubiesen animado a secuestrar la nave, Ortega Peña, Duhalde u Obeid habrían podido imponerle un rumbo*". También destacaba que "*el rótulo de "peronista" no es suficiente para caracterizar a alguien*". Y que: "*Era hora de escuchar otra vez el ruido del bombo, y no el de un fusil en José León Suárez; era el tiempo de oír otra vez la marchita, y no un quejido en Rosario. Era, afortunadamente, el tiempo del mal gusto*" (Terragno, "Los que fueron en el charter", *Satiricón* #16, 1974, 34). De forma apenas velada Terragno describía el desenlace del retorno, la marginación del ala izquierda del movimiento y las denuncias de infiltración marxista que se cruzaban furiosas en aquellos días.

La política también aparece en el momento de la muerte de Perón y Allende. El recuerdo de Allende prefigura el epitafio que le dedicarían a Perón, con la misma estructura. El texto que lo acompaña destaca que Allende fue "*alguien que pensó en convertir en realidad términos tan abstractos como Libertad, Justicia, Igualdad. Alguien que creyó con fervor y abnegación en sus ideales*". Un dibujo de Cascioli ilustraba a Allende surgiendo de Los Andes, un Monte Rushmore de un solo hombre (*Satiricón* #12, 1973, 19).

Ocho meses más tarde, eligen recordar al líder justicialista por su sentido del humor y mencionan que "*a esta altura del irreversible abandono y el consecuente temor que sentimos, las palabras sobran*". El texto se encuentra escrito en un tono de sentimentalismo sincero, que marcha a contrapelo del espíritu cínico de la revista. Así, destacan que "*Hizo, de la político (…) una actividad que todos entendían y de la que se podía participar*". Y también que: "*Usted llegó de Madrid con el objetivo de bailar si había que hacerlo en medio del más bravo temporal argentino del siglo, y sin embargo, casi nunca dejó de titilar en torno suyo la luz del bromista filoso y maduro*" (*Satiricón* #20, 1974, 18). En el número siguiente publicaban una nota de Enrique Pavón Pereyra, biógrafo de Perón, que destacaba el apego al humor del político, una nota elegíaca y respetuosa que parecía traslucir el intento de *Satiricón* en esta

época de "*ser reconocida como parte de la "democracia integrada" propuesta por Perón aunque evitando definirse como peronista*" (Burkart, 2013, 320) (*Satiricón* #21, 1974, 16-17). El producto de Blotta continuaba el largo baile entre identificación y confrontación que había establecido con Perón.

Finalmente, la política aparece en esta etapa en un par de tiras guionadas por Trillo y Dolina y dibujadas por Jesús Balbi. Nos presentan la biografía de dos falsos sujetos de la historia argentina. Primero "El General Susvín", personaje de la época de la Revolución de Mayo destacado por llegar tarde a todos los eventos significativos y por escapar de las batallas de forma cobarde. Un sujeto obsecuente, en Cepeda "*decide acudir con su tropa para ponerla al servicio del vencedor, cualquiera fuera este*". Finalmente, el protagonista muere "*pobre, olvidado, escarnecido, vilipendiado*" y "*sorprendido por el progreso*" (*Satiricón* #19, 1974, 63-65). En el siguiente número nos encontramos con "Australio Onofre Susvín", hijo del general, quién se destaca como un obsecuente traicionero siempre dispuesto a ponerse del lado del gobierno de turno. En el 29 defiende a Yrigoyen, pero la revolución del 30 lo encuentra "*gritando a voz de cuello "¡Viva Uriburu!*", luego participa de los gobiernos conservadores, apoya la Revolución del 43 y se convierte al laborismo, hablando en Plaza de Mayo en ocasión de la elección de Perón. Pero después apoya a la Revolución Libertadora, a Illia, a Onganía. Muere el 16 de noviembre de 1972 pronunciando las palabras "*¡Vuelve, por fin!*" (*Satiricón* #20, 1974, 47-49). Balbi dibuja a ambos personajes con sonrisas gigantescas, dientes brillantes y cejas marcadas, la viva imagen del político traicionero. La historia argentina que presentaban Trillo y Dolina estaba marcada por la conveniencia, por hombres pequeños y olvidables que formaban parte de los engranajes necesarios del poder y se aprovechaban del mismo en detrimento de los grandes hombres, sujetos que siempre caían parados y subsistían a lo largo de la misma. Ningún período de la Argentina estaba libre de ellos. Con mínimos cambios podría ser una denuncia del elenco mediocre que rodeaba a Isabel Martínez de Perón. **(FIG 161)**

Asimismo, Mario Mactas escribe una furiosa proclama en la que denuncia "La segunda década infame (1960-1970)". Se inicia como una impugnación al rojo vivo de las prácticas políticas de ese decenio, los golpes de estado y la falta de respuesta a las necesidades del pueblo: "*Con su pandemónium de dolor, desencuentro, furor, belleza trágica, represión, búsqueda de libertad en todas las direcciones, desde el rock hasta la violencia y asombrosos partos de creatividad artística en medio de la tristeza nacional*" (Mactas, "La segunda década infame (Parte II)", *Satiricón* #19, 1974, 42). Declama en contra de "*un país inventado, pero apoyado por un autoritarismo sin pueblo que no tiene el menor parentesco con el país real*"

(Mactas, "La segunda década infame (Parte II)", *Satiricón* #19, 1974, 42). Mactas diagnostica la violencia en las calles como una respuesta a la violencia desde arriba. Pero luego se transforma en una impugnación de los sesentas como un todo: los horóscopos, el misticismo, los problemas de pareja, la liberación femenina, la psicología. Todo aquello que intentó calmar los ánimos de la población durante esta década en la cual no se pudieron expresar políticamente estaba cargado de falsedad. La nota concluye recordando "*los gritos de los heridos, la pena de los secuestrados, la locura de los que perdieron el rumbo, el silencio de los que perdieron la vida de un lado y de otro del infierno*" pero a la vez, con una nota de esperanza: "*los ruidos atroces de la Segunda Década Infame tienden a estar definitivamente apagados*" (Mactas, "La segunda década infame (Parte II)", *Satiricón* #19, 1974, 43). La nota, leída de este lado de la historia, se nos presenta cargada de ironía amarga y absurda. Mactas pensaba que lo peor ya había pasado y que estábamos en la salida de un infierno de arbitrariedad y violencia. Poco sabía, no podía saberlo, que su rememoración también valía como un pronóstico.

Este período de *Satiricón* estuvo marcado por los embates de la censura. Los números entre abril y agosto obtuvieron el calificativo de "Exhibición limitada" por la Municipalidad de Buenos Aires, lo cual los obligaba a fajarlos antes de distribuirlos, ocultando la imagen de portada. Asimismo, la revista cambió de tamaño y adoptó el formato magazine de 21,5 x 28,5 cmts. Concluye, además, con un segundo desgranamiento de su equipo editorial. Luego del número 20 (julio 1974) abandonan la publicación Carlos Trillo, Lorenzo Amengual y Alejandro Dolina, quienes habían sido seducidos por la editorial Julio Korn y por Carlos Marcucci para armar una nueva publicación que compitiese con *Satiricón* desde una perspectiva que imaginaban más popular y peronista. Carlos Ulanovsky también abandona la revista hacia el final de esta etapa al emprender su primer exilio, impulsado por presiones de la Triple A.[157]

La revista quedaba en manos del ala más centrista (algunos dirían que conservadora) de la misma: Blotta y Mactas, aquellos participantes que reivindicaban su derecho a no ser "*ni yankis ni marxistas, humoristas*" y a burlarse de todo sin excepción ni límite. Sin embargo, su existencia luego de la muerte de Perón sería brevísima. En septiembre de 1974 los

[157] Mactas y Ulanovsky habían sido convocados a principios de 1974 por el Ministerio de Educación, que en aquel momento se encontraba en manos de Jorge Taiana, un prominente hombre de la izquierda peronista con vínculos con Montoneros, para la realización de un periódico apuntado a los niños de las escuelas primarias titulado "Correo de los Chicos". Cuando salió el primer número, en el medio de un paro docente convocado a finales de mayo, *El Caudillo*, órgano de prensa de la derecha peronista más extrema vinculada con la Triple A, apuntó a ambos como infiltrados de izquierda en el Ministerio de Educación. Los llamaban "*Dos criminales de la cultura nacional*" (*El Caudillo* #29, 1974, 6) y "*los mismos babosos de Satiricón*" y clamaban que la publicación "*envenena quincenalmente las aulas con una tirada de 700 ejemplares*" (*El Caudillo* #30, 1974, 14).

colaboradores, según Tomás Sanz, "*llegamos a laburar y nos encontramos con la faja de clausura (…) Habían firmado un decreto a medianoche y cerrado la revista por unos comentarios contra Isabel y, especialmente, contra López Rega*" (Pérez, 2006). El decreto por el cual se la suspendía era el 866/74 y establecía: "*La prohibición de la impresión, edición, publicación, distribución y circulación de la revista titulada "Satiricón", de todos sus suplementos y de toda otra publicación que pretenda sustituirla en violación del presente decreto*". El artículo dos clausuraba sus oficinas, donde además funcionaba la agencia de publicidad de Blotta y Cascioli, lo cual representaba una suspensión de toda opción laboral para los directores (Bernárdez y Rottman, "Malicia", 1996).

La suspensión era de una inusitada dureza. No solo se impedía su impresión y elaboración, sino todo canal por el cual podía llegar al público y todo intento de reemplazo. Para comparar con el último acto abierto de censura a una publicación satírica, Landrú había insistido con un nuevo emprendimiento a las pocas semanas del cierre de *Tía Vicenta*. El periodismo no se hizo gran eco de la clausura y no aparecieron muchas notas en diarios y revistas, a pesar del reconocimiento popular a *Satiricón*, lo cual señalaba una vez más su lugar como una revista incómoda para la cultura argentina de los tempranos setentas. El proyecto de Blotta y Cascioli finalizaba su etapa más exitosa y revolucionaria, donde había servido no solo como ariete para llevar a primera plana la renovación del humor gráfico argentino, sino como una continua molestia a todas las estructuras establecidas de poder y de prestigio.

Mengano y Chaupinela: revistas de transición.

El mismo mes en que *Satiricón* cerraba aparecía en los kioscos *Mengano*, publicada por la editorial Julio Korn, centrada alrededor de un grupo de colaboradores que habían abandonado la primera. Se inició tirando 120000 ejemplares para estabilizarse finalmente alrededor de los 20000, una fracción de lo que vendía la creación de Blotta (Trillo y Saccomano, 1980, 166). El objetivo era realizar una revista más cooperativa, en donde todos los colaboradores cobrasen buenos salarios y se discutiese en un plano de igualdad, escapando a la autocracia iluminada que dominaba las páginas de *Satiricón*. El consejo de dirección estaba formado por Trillo, Dolina y Amengual en un principio. Como nos mencionó Amengual:

> Blotta sabía el negocio editorial, que nosotros en Mengano no lo manejábamos (…) Era una revista de dibujantes, una cooperativa de dibujantes y escritores de humor. Y bueno, obviamente no había la menor… había discusiones de temas y todo, pero no había censura ni ninguna de esas cosas. (Amengual, 2013a).

También se buscaba una mayor concordia con el peronismo gobernante, una publicación en donde se apoyase la reconstrucción nacional. Sin embargo, el producto final se alejó mucho de esto.

De periodicidad quincenal, uno de sus grandes puntos a favor fue el empleo del color de forma más extendida que *Satiricón* y el definitivo ordenamiento de una página por artista, que resaltaba su especificidad y su estilo. Entre sus colaboradores se contaron Fontanarrosa, Broccoli, Killian, Caloi, Quino, Sanyú, Fati y Oski. La mayoría de sus portadas estaban dedicadas a artistas del espectáculo y personalidades del deporte, las notas internas eran decididamente menos confrontativas que la revista que los había visto nacer. La política no apareció en sus páginas durante su primer año. La caricatura fue prácticamente inexistente. **(FIG 162)**

Mengano se asemejaba a una revista de humor e historietas de corte tradicional con presentación moderna, en donde lo importante eran los dibujantes y sus historias más que la política. Durante sus primeros 30 números, la tira que apuntalaba cada edición era Inodoro Pereyra, su mayor éxito, y además publicaban "Caníbal", una extraña y psicodélica tira de Lorenzo Amengual a todo color, amplias páginas de Mordillo, impactantes viñetas de Quino, selecciones que denotaban que aquello que les interesaba a los editores era el lucimiento del colectivo que formaba parte de la misma. No contaban con el espíritu contestatario y furioso de *Satiricón*, ni con el escepticismo cínico que enarbolaba Mactas. Durante sus primeros treinta números la revista parecía conducida con el desesperado ánimo de que el país se encauce por vías normales, y su rol, si bien no renegaba del humor, tampoco buscaba ser el de la corrosión destructiva sino más bien el curatorial. Esto se reflejaba en su rescate de Krazy Kat, que fue presentada como una gran novedad. Además, como mencionaba Trillo:

> … la revista era muy difícil de hacer porque la editorial tenía publicaciones de espectáculos, de deportes, femeninas, y no era posible tomarle el pelo a casi ningún sector de la agitada sociedad de entonces. Y se fue convirtiendo en una vuelta al pasado, a los tiempos en que solo se podía hacer costumbrismo en el humor nacional. (Barrero, 2002).

Además, recibió amenazas que señalaban a algunos de sus colaboradores como Amengual, Ricardo Parrotta y Osvaldo Soriano, como marxistas y amenazaban su vida si no eran expulsados de la misma. Finalmente la táctica consistió en quitarlos del staff pero mantener sus colaboraciones, a menudo sin firma. El comité creativo de la misma entonces pasó a estar conformado por Bróccoli, Trillo y Dolina, con Marcucci tomando las

responsabilidades de director. Esto coincidió, paradójicamente, con el endurecimiento de su línea editorial. A partir del número 28, de septiembre de 1975, la revista comienza a hablar de forma clara de la crisis social y económica. Primero, a través de las tapas. La de esa edición muestra a Álvaro Alsogaray vestido con harapos mientras sostiene un cartelito donde se lee "*Hay que pasar la primavera*" (*Mengano* #28, 1975, 1). En el interior, la revista dedicaba gran parte de su contenido a un "Informe sobre la Mishiadura". Limura realizaba chistes de linyeras y argentinos muertos de hambre: un jubilado ahogado en el río, un maestro colgando en su escuela, una pareja que se devora a su perro (*Mengano* #28, 1975, 4-5). Escribían una nota titulada "Como sobrevivir a la mishiadura" en donde daban consejos para divertirse gastando poco y sugerencias para aparentar dinero y concluían diciendo que "*aceptamos limosnas de toda índole. De dinero, de productos de la canasta familiar, de amor, de comprensión, de amistad, y de talento*" (Dolina, "Como soportar la mishiadura", *Mengano* #28, 1975, 14-15). Finalmente, Max Ferarrotti publicaba una nota donde un amigo partía al exterior y que contaba con frases como "*Le dije que tomáramos un café a medias (hace tiempo que no puedo invitar a nadie)*" y "*este invierno me encerré en mi despacho para no ver lo que pasaba afuera*" (Ferarrotti, "El último que se vaya, que apague la vela", *Mengano* #28, 1975, 18). Su amigo partía, descorazonado, y Ferrarotti quedaba en Argentina soportando una esperanza absurda de que todo iba a mejorar.

En el número siguiente eran los personajes más famosos de la historieta y la animación los que se vestían de linyeras. Las primeras páginas estaban dedicadas a una serie de tiras temáticas: "La Pantera Rota", por Jeremías Sanyu; "Los Comepiedras", por Serguei; "La huérfana Lulú" por Fabre; "El rata Mickey" por Serguei y "Tío Pobre" por Manucho (*Mengano* #29, 1975, 3-8). La Pantera Rosa vivía en la indigencia, los Picapiedras habían tenido que vender su auto, Minnie se veía obligada a prostituirse y el Tío Rico pedía limosna en la calle. En la portada del número siguiente, una mano enguantada metía la "mano en la lata" y sacaba un billete de alta denominación (*Mengano* #30, 1975, 1). Parecía impugnar la corrupción del gobierno de Isabel, en una imagen de libre interpretación. **(FIG 163)**

Un par de números más adelante hacía su aparición la caricatura por primera vez en sus páginas. El ridiculizado era Antonio Cafiero, el más reciente Ministro de Economía del gobierno de Isabel Perón, quién aparecía dibujado como El Principito de Antoine de Saint Exupery, parado encima de un planetoide con el epígrafe "*La inflación es invisible a los ojos*" (*Mengano* #32, 1975, 1). Era el protagonista de una fábula escrita por Marcucci en la cual Cafiero, tomando el rol del personaje infantil, debía enfrentarse con "*La serpiente del Fondo Monetario Interplanetario, quiere envenenarme con la picazón del Stand Bay, y pronto*

paralizará a mi país" (*Mengano* #32, 1975, 4). Asimismo, refería a la paranoica creencia sobre la infiltración en todas las ramas del gobierno y a López Rega al mencionar que "*hay tantos baobabs que parece que ni cincuenta mil ministros exiliados en España podrán terminar con ellos*". Su interlocutor le preguntaba que eran y El Principito contestaba que "*No sé como decírtelo, está lleno, son demasiado numerosos*" (Mengano #32, 1975, 4). Este número se aprovechaba de la dicotomía que reinaría en *Humor* durante su primer año: la posibilidad de burlarse de aquellos encargados de la economía en detrimento de aquellos encargados de la política.

Las portadas continuaron en esta tónica. En diciembre de 1975 el protagonista era Nicolino Locche, boxeador famoso por su velocidad en el ring y su capacidad para cansar a sus rivales, esquivando un puño enguantado que pasaba por encima de su cabeza. El epígrafe leía "*Cómo esquivar el golpe*" (*Mengano* #34, 1975, 1). En el interior, publicaban una farsa paródica en donde Carlos Marcucci, el director de la publicación, perdía el poder a manos de Max Ferrarotti. El largo artículo estaba compuesto de elementos reconocibles dentro del discurso periodístico y político del momento: la primera tapa de un diario que parodiaba a *La Razón*; una "cronología de la crisis", formato preferencial de los comentaristas en revistas como *Confirmado* y *Panorama* a la hora de describir como había caído un gobierno; y dos proclamas, una del viejo director y otra del nuevo, escritas en impecable lenguaje golpista (*Mengano* #34, 1975, 3-8). La revista leía la realidad de un modo más claro del que había aparentado en sus primeros números, el golpe de estado ya era una cosa evidente e imparable, y disfrazaban el contenido real de la tapa al asociarla al deporte en una clara maniobra de cubrimiento frente a la censura. **(FIG 164)**

La mortaja se asienta sobre la revista durante este último período. La siguiente entrega, cuya tapa anunciaba un número "*especial dedicado al horror*" mostraba la cara de Francisco Manrique, ex candidato a presidente y Ministro de Bienestar Social del gobierno de Lanusse, como un vampiro (*Mengano* #35, 1975, 1). En el interior, Max Ferrarotti escribía una columna titulada "Fantasmas en la Casa Rosada". La nota llevaba una pequeña caricatura de López Rega en su margen superior, observando una bola de cristal. El texto trataba sobre una conspiración de fantasmas y vampiros en los pasillos de la residencia presidencial para "*formar un gobierno nocturno. De día mandarían los que elegimos nosotros o, bueno, los que estén ahí. De noche serán ellos quienes dicten las leyes y las hagan cumplir. Como antes…*". El horrorizado cronista era acorralado por los espectros y huía de la Casa Rosada: "*Corrí diez, veinte cuadras; corrí más y por fin, agotado, llegué. Entonces empecé a golpear las puertas del cuartel*" (Ferarrotti, "Fantasmas en la Casa Rosada", *Mengano* #35, 1975, 6). La metáfora

era prácticamente transparente. ¿Quiénes eran los fantasmas y los vampiros? ¿Los muertos incurridos desde 1973 o quienes nos gobernaban en aquel entonces? Más terrible, sin embargo, era la conclusión final: eran preferibles los militares.

Los números publicados en febrero y marzo de 1976 continuaban esta faceta desesperanzada. El primero llevaba una tapa de Limura donde se leía "*Siempre gana el caballo del comisario*" y cuyo dibujo mostraba a un militar remendado, de trapo, vestido de manera ceremonial, con su espada adherida a su cinturón y un caballo de trapo que parece un burro o el disfraz dentro del cual se ocultan dos hombres (*Mengano* #39, 1976, 1). La tapa de su número final, editado el 9 de marzo de 1976, habla multitudes. Bajo el epígrafe "*El sillón presidencial ha desaparecido*" vemos un dibujo del mismo con una enorme chinche en su asiento (*Mengano* #40, 1976, 1). El sillón presidencial se había convertido en algo peligroso, en un objeto que destruye a quién tiene el atrevimiento de sentarse sobre el mismo y, sobre todo, "había desaparecido". Era preferible, quizás, que alguien lo robe y lo oculte antes de permitir que aquellos que allí estaban continúen sentándose en él. **(FIG 165)**

Chaupinela, por su parte, fue una revista más explícita en su contenido político. Dirigida por Andrés Cascioli comenzó a salir en noviembre de 1974, a los dos meses de clausurada *Satiricón*. Continúa de forma cuasi lineal el proyecto iniciado por Blotta y Cascioli. Allí estarán Grondona White, Ceo, Tabaré, Izquierdo Brown, Crist, Napoleón, Fontanarrosa, Garaycochea, Pancho y Sanzol. El equipo de colaboradores fue compacto y cambió poco a lo largo de los 20 números del proyecto. Se iniciaría siendo quincenal para luego pasar a ser mensual por las bajas ventas.[158]

Andrés Cascioli, en una declaración referida a *Humor* pero que es extensiva a *Chaupinela*, mencionaba que:

> Era el grupo que se separó de *Satiricón*. Todos estaban acusados de zurdos, pero no tenían nada de eso. Ni Grondona White, ni Tabaré tenían ningún tipo de aspiraciones políticas, ni simpatías. Solo teníamos ganas de trabajar. Tampoco era una cuestión de sacar un gran producto, sino sobrevivir (Ulanovsky, 1996b).

La revista tendrá un tono mucho más combativo que la producida por el grupo de *Mengano*.

[158] Pancho (Francisco Graell) y Tabaré (Tabaré Gómez Laborde) fueron dos representantes más del éxodo uruguayo emprendido a partir de 1974 con el golpe de estado en la Banda Oriental. Como decía Pancho: "*A la Argentina llegué en el 74, cuando en Montevideo se cerraron las fuentes de trabajo*" ("Datos para una ficha: Pancho", *Crisis* #22, 79).

Ya en el primer número, en su tapa, Cascioli dibujaba un hombre grotesco con dos cabezas. De piel verde y traje violeta, las cabezas se muerden mutuamente y de sus cerebros emergen gusanos que se atacan entre si mientras que de sus bocas dientonas caen gotas de saliva (*Chaupinela* #1, 1974, 1). En el editorial advertían que "*Lo único que alcanzamos a ver, en principio, es que dos grupos, dos ideologías, se enfrentan. El saldo es la muerte de hermanos, de argentinos que a veces son ajenos a ese enfrentamiento o son partícipes de él sin quererlo*." (*Chaupinela* #1, 1974, 3). **(FIG 166)**

En definitiva, fue una revista preocupada por la situación social dramática de la Argentina, pero que compartía algunas características en común con *Mengano* y, también, con las publicaciones posteriores de Cascioli. *Chaupinela* es, evidentemente, el germen y el laboratorio de lo que luego será *Humor*, y de hecho para sacarla se crea Ediciones de la Urraca, pero también tenía características de lo que luego sería *SuperHumor*. En particular, recurría a las secciones fijas, a la página completa por dibujante y le daba un lugar privilegiado a las historietas largas, incluyendo un suplemento a todo color en sus páginas centrales destinado a que sus dibujantes desarrollen personajes. Esta fue una iniciativa de su director, quién siempre había deseado incorporar más historietas en *Satiricón*, encontrándose con la negativa de Blotta, quién no demostraba demasiado aprecio por las historias continuadas.

Así, comienza a publicarse una versión aggiornada de Vito Nervio, con guiones de Leonardo Wadel y dibujos de Alberto Breccia, en donde el mítico personaje se encontraba retirado y comandaba una escuela para entrenar detectives. Fontanarrosa continuaba las "adaptaciones" literarias que había iniciado en *Satiricón*. Grondona White seguía realizando breves sainetes sobre las costumbres sociales de los argentinos y la miserable vida de la gran ciudad. Napoleón dibujaba "Mortadella", una tira llena de personajes monstruosos pensada según la lógica de las viejas tiras de Ferro y Battaglia, como "Langostino" y "Mangucho y Meneca", en donde la aventura iba desarrollándose semana a semana sin un plan previo, muchas veces basada simplemente en el deseo del dibujante de ilustrar algo puntual. Tabaré producía una tira llamada "Chop-Suey" que seguía las aventuras de un grupo de soldados norteamericanos atrapados en Vietnam, con frecuentes apariciones de un Nixon de cara maligna. Oswal desarrolló su personaje "Mascarín", una especie de vengador anónimo que se infiltra en las vidas de diversos personajes de la ciudad de Buenos Aires haciendo uso de su habilidad camaleónica. Izquierdo Brown dibujaba a "Los Tirado Alvear", una pareja de aristócratas venidos a menos e incapaces de asumirse como pobres. Crist, finalmente,

realizaba “La Banda Dei Ragazzi”, un grupo de ladrones italianos e inútiles comandados por una abuela terrible.

La revista contaba con el formato magazine que había adoptado *Satiricón* en sus últimos tiempos y también tendría *Humor*. Algunas de sus portadas estaban dedicadas a figuras de la farándula y la cultura argentinas, pero estas compartían el espacio con portadas alegóricas y similares a aquellas que había tenido *Satiricón* en su última época, centradas en lo escatológico y el cuerpo. La mayoría de estas realizadas por Cascioli, quién ya se imponía como el portadista más destacado de la nueva generación. Lo más interesante, sin embargo, será su continua negativa a renunciar al humor político y la caricatura. Ya en el número 6 Cascioli escribía un editorial titulado “El malhumor de los políticos”. Allí se preguntaba quienes habían impedido que se siguiese ejerciendo la sátira política a la vez que afirmaba que “*nunca nadie – ningún gobernante – decretó formal y públicamente, que estuviese prohibido hacer una broma sobre él*” (*Chaupinela* #6, 1975, 3).

En el número diez, de marzo de 1975, redoblaban la apuesta publicando una larga investigación sobre las posibilidades de hacer humor político en Argentina, con entrevistas a los principales dibujantes y caricaturistas del país. Allí se preguntaban: “*¿Qué hace que los editores, directores generales y otros capos se sientan temerosos de publicarlo o transmitirlo?*”; *“¿Será entonces que el humor político, siempre de oposición (de oposición a la oposición, por ejemplo), posee la facultad de oscurecer el ámbito de la democracia?”* (“¿Está prohibido hacer humor político?”, *Chaupinela* #10, 1975, 14). Entre los consultados, Landrú concluía que “*Creo que para que vuelva el humor político tiene que cambiar el gobierno (…) Además, no sé si saco hoy una revista y mañana está de presidente el general Drácula y me fusilan*”. Lino Palacio, por su parte, declaraba que ejercía su oficio “*… sin presiones ni indicaciones al contrario. Puedo tocar cualquier personaje importante*”. A la vez, afirmaba su compromiso de “*no agredir en esta etapa de un gobierno empeñado en una obra nueva que yo creo necesario apoyar para que pase este mal momento*” (“¿Está prohibido hacer humor político?”, *Chaupinela* #10, 1975, 15).

Faruk declaraba que “*En este momento no estoy haciendo humor político porque a los editores no les interesa ese tipo de humor*”. Hermenegildo Sábat contestaba con un lacónico y significativo: “*Yo hago dibujos de políticos pero no hago política con mis dibujos*”. Brascó, finalmente, expresaba que todo dependía de la actitud que adopte con respecto al establishment político: “*si lo ridiculiza en sus aspectos adjetivos, presumo que no habría ningún problema. Si lo cuestiona en sus estructuras fundamentales, podría ser complicado. El*

establishment no se siente demasiado fuerte" ("¿Está prohibido hacer humor político?", *Chaupinela* #10, 1975, 17).

La nota sugería no solo una extrema cautela de parte de los entrevistados, sino un completo desconocimiento de los límites de aquello que era posible decir. Frente a la duda, preferían dar un paso atrás y evitar los temas urticantes. Todos reconocían que habían existido, desde 1955 hasta ese momento, muchos políticos que no habían recibido con humor sus sátiras. La mayoría recordaba a Onganía como el menos amable, aunque también declaraban que Rojas pertenecía a esa estirpe y recordaban al primer Perón de forma discordantes: Palacio y Faruk como un político con mucho humor, Brascó como un político que veía en el humor el ataque a la base misma de su carisma. La pregunta que revoloteaba toda la nota era aquella que presentaban en su inicio: ¿acaso los políticos tenían miedo del humor político y sus practicantes? ¿Acaso creían que eran capaces de voltearlos? Por supuesto que todos respondían enfáticamente que no, pero era claro que algo del diálogo entre políticos y caricaturistas había llegado a un punto de extrañamiento y desconfianza mutua. El número siguiente llevaba una portada significativa: una mano demoníaca haciendo cuernitos hacia abajo con la inscripción "*Váyase al diablo*" (*Chaupinela* #11, 1975, 1). La editorial que escribía Cascioli, por su parte, reproducía una larga franja negra de censura. **(FIG 167)**

La verdadera apuesta política se desarrolló en los últimos números. Ya en el 15 Fontanarrosa publicaba un chiste donde se observaba a un condenado a muerte colgando del patíbulo. De espaldas al lector, su cara era invisible. Abajo, dos matones lo observaban y decían "*¡Mírelo… mírelo…! Aún así insiste con su política pendular!*" una clara referencia a la oscilación de Perón entre las alas derecha e izquierda del partido en el momento previo a su retorno. El muerto parecía Perón, pero también su movimiento, asesinado por los matones de la derecha. (*Chaupinela* #15, 1975, 6). En el interior, se publicaba una nota de Jorge Guinzburg en la cual se hacían eco del cierre de la revista satírica *O Pasquim* en Brasil, solidarizándose con la misma. Guinzburg había viajado y entrevistado a los editores y colaboradores de las revistas más controversiales, y retornaba con una imagen de la censura muy similar a la Argentina, en la cual los límites de lo decible no eran claros, a pesar de existir la censura previa, y en la cual las publicaciones más combativas e izquierdistas habían sido obligadas a una subsistencia en los márgenes de una cultura cada vez más mercantilizada (Guinzburg, "Censura de una nota sola", *Chaupinela* #15, 1975, 36-39). Asimismo, Tabaré dibujaba una doble página titulada "La cosa está fulera en Tailandia" repleta de chistes militares que incluían varias referencias a golpes de estado, una manera de enmascarar, quizás, un miedo ya presente (*Chaupinela* #15, 1975, 14-15). **(FIG 168, FIG 169)**

El número 17 presentaba una portada en donde se veía a Alejandro Lanusse, dibujado por Cascioli como una especie de espantapájaros, con manos escuálidas y dedos largos. La tapa iba acompañada del epígrafe "¿De qué se ríe Lanusse?". En el interior, una nota titulada de igual forma, lo explicaba: Lanusse se reía de la situación del país y, sobre todo, del gobierno. Se reía de la huelga de maestros, de la huida de López Rega, de la continua renovación ministerial (*Chaupinela* #17, 1975, 18). Parecía que el ex primer mandatario reía porque finalmente los peronistas habían conseguido lo que querían y estas eran las consecuencias.

Sin embargo fueron los últimos tres números en los cuales la revista, finalmente, estalló. El número 18 llevaba en su portada a la cara de Isabel Perón, su faz inmutable y achatada, sus ojos inclinados a los lados, su boca minúscula, su enorme peinado. Cascioli mencionó, muchos años después, que con esa imagen quería: "*poner el acento en ese peinado tremendo que tenía Isabel; parecía un gorro. Además, ella (…) había dejado a un montón de dibujantes sin trabajo*" (Cascioli, 2006).[159] En el interior retornaba la caricatura política. La contratapa mostraba un dibujo de Perez D'Elias titulado "La Hora del Cerdo", donde se veía a los políticos peleándose brutalmente (*Chaupinela* #18, 1975, 2). Más adelante, una historieta del mismo autor se burlaba de Oscar Ivanissevich, ministro de educación. En ella aparecían dibujados Onganía, Solano Lima, Balbín, Frondizi, Lastiri (todos sus diálogos escritos con falta de ortografía) (*Chaupinela* #18, 1975, 14-15). Luego, una nota sobre Carlos Menem aparecía acompañada por una caricatura de Cascioli, en donde el riojano montaba un burro (*Chaupinela* #18, 1975, 17). Más adelante, una página de Tomás Sanz se burlaba de los sindicalistas, a los que presentaba como inútiles que habían olvidado sus oficios para enriquecerse con la práctica política (*Chaupinela* #18, 1975, 19). **(FIG 170)**

Por último presentaban "El Juego del Poder", un juego de mesa que ocupaba sus páginas centrales. El objetivo era llegar a la Casa Rosada y los participantes podrían emplear distintas fichas. Entre ellas se encontraban "El Brujo", la "Mujer Débil", cuya ficha imitaba a la perfección el peinado de Isabel Martínez de Perón, un General, un Almirante, un Brigadier, un Político Tradicional, un Sindicalista y otros. El juego debía ser jugado por cuatro personas, cada una de las cuales retenía una ficha de los "cuatro hombres fuertes": el General, el

[159] Esta representación era muy similar a algunas caricaturas de la presidenta realizadas por Lino Palacio en *Panorama*. En el número #380 la presentaba con los rasgos reducidos al mínimo, una especie de ser de otro planeta, con el peinado prominente y ojos negros que apenas eran un punto, los orificios nasales como dos rayitas de calavera. Sentada en el centro de la composición, con un rosario colgando del cuello y un vestido negro, la rodea un cura, Leandro Anaya, jefe del ejército en aquel entonces, Casildo Herrera y López Rega, quién se asoma con una sonrisa cómplice. La ilustración no cuenta con texto alguno y parecería ser una declaración de apoyo del dibujante a Isabel Perón, a quién muestra rodeada de hombres dispuestos a defenderla, pero el efecto final es alienante y un tanto inquietante. Esa mujer extraña y muda, de rasgos similares a un extraterrestre, parecía incapaz de conducir el país (*Panorama* #380, 1974, 13). **(FIG 171).**

Almirante, el Brigadier y el Brujo. Luego se sorteaba el resto, que estaban supeditadas a los anteriores (Chaupinela #18, 1975, 24-26).

De ser una revista de historietas en donde el deseo de hablar de política borboteaba bajo la superficie, había pasado a descargar todas sus armas contra el gobierno y la situación política y social. En el número siguiente, el penúltimo, la portada estaba dedicada a Ítalo Luder, presidente interino entre septiembre y octubre de 1975 debido a una licencia por enfermedad concedida a Isabel Perón. Luder, arrugado y con cara de tristeza y un moco colgándole de la nariz, era coronado por la cabellera de Isabel, idéntica a la dibujada en la portada anterior (*Chaupinela* #19, 1975, 1). En el interior, Cascioli y Carlos Abrevaya escribían una nota donde se hacían eco de las reacciones que había traído la tapa de Isabel. Mencionaban que todos los que habían visto la tapa de Isabel "*nos expresaron sus plácemes respecto del número en cuestión con frases tales como "¡Que lindo número, che!... A todos nos gustó mucho. Ojalá no les pase nada…*". El número había sido calificado de exhibición limitada por la municipalidad y se había corrido el rumor de que inspectores de la misma habían pasado por los quioscos levantando ejemplares, por lo cual el miedo se había apoderado de los kiosqueros, quienes habían ocultado los ejemplares. Finalmente se preguntaban: *"¿Por qué hemos permitido que este miedo argentino (…) se nos prendiera en los fondillos y nos ganara las entrañas?*" (Cascioli y Abrevaya, "La otra cara de Isabel", *Chaupinela* #19, 1975, 4-5).

En el interior de la revista continuaban con el recurso a la caricatura. Ceo dibujaba una aventura de "Cristobal Cafiero" y Tomás Sanz realizaba una doble página donde todos los potenciales candidatos a presidente debían probarse el peinado de Isabel, que a esta altura se había vuelto síntesis de la presidenta ausente (*Chaupinela* #19, 1975, 16-17). Además, realizaban un nuevo juego político, titulado "El Charter del Raje" cuyo objetivo era completar un avión con los nombres de 52 políticos que "*hubiese preferido no conocer jamás*", de acuerdo a una grilla de categorías. Las categorías reproducían de forma estricta la comitiva presente en el viaje que trajo a Perón a Argentina en 1972. Pedían "*un odontólogo*" (Héctor Cámpora), "*un historiador revisionista*" (José María Rosa) y "*una actriz de telenovelón*" (Marilina Ross) (*Chaupinela* #19, 1975, 26-28). *Chaupinela* afirmaba abiertamente que lo mejor que podían hacer todos aquellos que habían participado del momento político más significativo del país en los últimos años era marcharse y dejar que los argentinos vivan en paz.

En el número 20, final, la figura de Isabel volvía a hacerse presente. Primero, como parte de una extendida fantasía futurista que publicaban con forma de revista de información al estilo "Siete Días" en donde Guinzburg, Abrevaya y Cascioli fantaseaban con el retorno de

López Rega después de 17 años de exilio, en el año 1994. Los pasos eran idénticos al proceso que había emprendido Lanusse con Perón, con quién se buscaba equiparar a López Rega. Perez D'Elías dibujaba un afiche político en donde Isabel era comparada con la nueva esposa de López Rega, "Galleta Miguez de Riega", la cual terminaba siendo presidenta luego de la muerte de su marido en 1994. Allí se detenía la fantasía. Los redactores no hacían futurismo: no sabían que era lo que iba a suceder ahora y preferían no arriesgar respuestas (*Chaupinela* #20, 1975, 29). Luego, Tabaré la dibujaba bailando en el centro de un grupo de hombres mientras uno de ellos tocaba un bombo, ilustrando la letra del tema "La Chica del 17", un paso doble en el cual una jovencita se volvía rica al salir con un anciano. La revista comparaba directamente a Isabel con ella y escribían: "*La chica del 17 / la han visto anoche / con un vejete / cenando en un gabinete / de un sitio muy reservao*" (*Chaupinela* #20, 1975, 40). En la página contraria se publicaba una historieta de Perez D'Elías donde Isabel pagaba la cuenta del almacén con un "cheque negro", uno de los casos de corrupción más sonados de su gobierno, en el cual Isabel había firmado un cheque destinado a la Cruzada de la Solidaridad que luego apareció depositado entre los bienes del juicio sucesorio de Perón (*Chaupinela* #20, 1975, 41). **(FIG 172)**

El editorial también tomaba un marcado tono combativo, elaborando una parábola apenas oculta sobre los efectos de la muerte de Perón en su movimiento. Elegían "*un buen tema en el que entremos todos*" como podía ser "*el padre*": "*Un padre cualquiera, todos los padres, el padre; el mismo padre que conocimos hace 30 años, por ejemplo*". Ese padre se había ido, pero todavía estaba presente "*en la ignorancia de sus hijos, en el adulterio de sus hijos, en la deshonestidad de sus hijos*". Estos "*andan por ahí hechos unos tontos, castrados, anulados, viviendo como animales, bajo el influjo de los chantas que él eligió para calentarse las orejas con elogios fáciles*". Finalmente concluían que "*El tiempo lo juzgará*" y declaraban que este bien podía ser el último editorial de *Chaupinela* (*Chaupinela* #20, 1975, 3). Y lo sería. Isabel Martínez de Perón les iniciaría juicio por desacato a raíz de la página de la Chica del 17 y finalmente Cascioli decidiría suspender su emprendimiento.

Breve retorno y final.

Porque estaba volviendo *Satiricón*. Finalmente había ganado el juicio al Estado que le permitía reabrir sus oficinas y reanudar la publicación. En *Chaupinela* habían anunciado su retorno en una nota titulada "El Caso Satiricón". Allí, la definían como "*Satiricón, la revista de crítica, de malhumor, de disenso, es sin dudas un pedazo del rompecabezas de los*

argentinos" (Abrevaya, "El caso Satiricón", *Chaupinela* #16, 1975, 43). Además, en su último número, reproducían una entrevista a Oskar Blotta donde describía su revista como una expresión del estilo de vida argentino que "*no tiene definición. Somos buenos, malos, genios, tarados, comprometidos, apolíticos: frío calor*". Y concluía diciendo que "*El futuro de Satiricón depende mucho del futuro del país. Si no hay alguien que nos haga una zancadilla puede que el país y Satiricón caminen bien*" (*Chaupinela* #20, 1975, 17).

La última etapa de *Satiricón*, compuesta de escasos 4 números, es en realidad muy poco interesante desde el punto de vista gráfico. Se convierte definitivamente en una publicación que aspira a la información general con un estilo conservador, y la plantilla de dibujantes se reduce. Solo Ceo, Grondona White, Blotta, Tabaré, Viuti, Peréz D'Elias, Cascioli e Izquierdo Brown se mantienen como colaboradores permanentes. La calidad de impresión de la revista también decae bastante.

Su giro conservador que se expresa en las entrevistas a Álvaro Alsogaray y Francisco Manrique, en la incorporación de Bernardo Neustadt como columnista y en la exageración del ánimo escéptico y "más allá de todo" que había caracterizado a la revista desde el inicio.[160] Lo más interesante, como ha destacado Mara Burkart, son las portadas de los últimos dos números, que presentan de forma gráfica el espíritu del final del gobierno de Isabel Perón. La primera muestra a todos los políticos sumergidos en un mar de excremento, con el epígrafe "*¡No hagan olas!*": "*La democracia que había surgido en 1973 había perdido todo su encanto, se había convertido en una cloaca que arrastraba a sus arquitectos*" (Burkart, 2013, 331) (*Satiricón* #25, 1976, 1). La siguiente, y final, mostraba a una calavera enfundada en una capucha blanca, sacando la lengua de forma obscena, con ojos verdes enrojecidos y una imagen de cuerpos desnudos cayendo en el fondo, que recordaba los tormentos del infierno, con el título "*El demonio nos gobierna*" (*Satiricón* #26, 1976, 1).

[160] Este giro fue percibido por el grupo que había partido a realizar *Mengano*. En una nota escrita por Daniel Pliner la emprendían contra la revivida creación de Blotta diciendo que "*es una revista de humor*" pero "*no esta pensada para hacer reír*". El autor se preguntaba "*¿Quiénes leen Satiricón?*" y contestaba que "*no es muy arriesgado afirmar que su público se recluta entre la antedicha clase media ilustrada, y encuentra su símbolo más acabado y perfecto en los publicitarios que almuerzan diariamente en el Bar Baro*". Mencionaba varios de los elementos que habían incorporado para "*permitir que este público consuma revistas de humor*": "*los reportajes a políticos pretendidamente incisivos y críticos pero que (…) solo son publicados previa lectura y aprobación del entrevistado*"; "*las notas de Mario Mactas (…) que chorrean por los cuatro costados la ideología de la frivolidad*"; "*los reportajes de Alicia Gallotti, agresivos y vacuos*". Esto permitía a los intelectuales "*consumir humor sin demasiada culpa*". La nota concluía con la lapidaria observación de que esperaban que sea "*una hábil e inteligente maniobra tendiente a copar el mercado de los imbéciles*" porque sino no quedaba otra alternativa que concluir que "*quienes la hacen –lo cual es grave para una revista de humor- no poseen el más mínimo sentido del humor*" (Pliner, "Revistas de humor vamos quedando pocas", *Mengano* #38, 1976, 26-27).

En el editorial de esa edición proponían una larga lista de preguntas, entre las que se encontraba *"¿Por qué tengo tanto miedo, si no hice nada?"*. En la búsqueda de explicaciones adherían a la visión del descalabro argentino como un hecho sin responsable:

> Algunos dirán que el liberalismo es un lujo para países desarrollados (…) otros le tirarán el fardo al Poder Sindical; otros a Rodrigo; otros a los imperialistas; otros al "entorno"; otros al ausentismo laboral; otros al chantapufismo innato de los argentinos; otros a la fiaca; otros a López Rega. (*Satiricón* #26, 1976, 3).

La explicación que proponían en su nota central, titulada como la portada, parecía adherir no a una teoría de los dos demonios, sino de los muchos demonios, de la sociedad, "fuimos todos". Aclaraban de inicio que "*no intentamos proferir la hipócrita superficialidad de que el peronismo es igual al diablo*" sino que "*somos malos, somos sucios, en todo lo que hacemos se advierten los contornos helados de un infierno manejado por la mano de la Bestia*". La imagen que pintaban de la Argentina era extremadamente violenta y pesimista. Incluso llegaban a inculparse y a inculpar a la revista que había ido más allá de todo: "*tal vez nuestros chistes agresivos infamaron, destruyeron, iniciaron la rueda que incendió al Mundo*". Describían escenas de violencia ilegal que equiparaban la violencia estatal con la violencia de la guerrilla: "*un comando armado saca de su casa a un hombre sobre las cuatro de la madrugada: entre los llantos de sus hijos y la pena de su mujer le pegan cuatro tiros*". En el párrafo siguiente: "*Un militar va a comprar el diario en un kiosco cuando, desde una moto, lo revientan con una Itaka en medio de la calle*". Finalmente concluían el artículo con un grito desesperado: "*BASTA POR DIOS, NO MATEN MÁS A NADIE*" (Blotta y Hanglin, "El demonio nos gobierna", *Satiricón* #26, 18-21). **(FIG 173)**

Asimismo, la revista continuaba la práctica de los juegos políticos emprendida en *Chaupinela* con un "juego del entorno" donde Perez D'Elías dibujaba a los principales políticos que debían ser colocados alrededor de la figura del "17" una carta que tenía dibujada la silueta de Isabel Perón con su gigantesco peinado. Los responsables de *Satiricón* eludían sus rasgos, quizás como una maniobra para cubrirse ante futuros juicios (*Satiricón* #26, 1976, 41-45).

Esta sería la última aparición de la serie escasa de "Isabeles dibujadas" en el período previo al golpe de estado. El 26 de marzo, finalmente, se hizo presente aquello que para muchos estaba anunciado desde el inicio del verano. *Satiricón* no se vio indemne. A sus colaboradores les informaron que, si querían seguir publicando la revista, debían acudir a una oficina de censura previa en el Comando en Jefe del Ejército. Como recuerda Cascioli: "*Ellos*

miraban los originales y tachaban lo que no iba. Volvía con el treinta por ciento del material. Fui tres veces hasta que un día el capitán Corti me dijo: Mejor que la revista no salga más. Si llegan a salir de vuelta, los mato a todos" (Ameijeiras, "Satiricón: aquellos humores feroces", 1999). En la misma época cerraba *Mengano*, castigada por las bajas ventas y las amenazas de izquierda y de derecha.

La etapa que se había iniciado de forma triunfal con la aparición de *Hortensia* en 1971 y la apertura política de Lanusse y había continuado con el inmenso éxito e impacto de *Satiricón*, terminaba de forma trágica, siendo la publicación cordobesa la única superviviente de una camada de revistas satíricas argentinas que había modificado las costumbres, las formas de analizar la realidad y el reflejo de la misma por parte de los caricaturistas. La realidad argentina se tornaba oscura, sangrienta y fatal, y se corría una definitiva cortina de hierro sobre una época que había agotado hasta sus ilusiones más básicas: el retorno, la solución democrática, la esperanza de la revolución por las armas. Lo que se iniciaba ahora sería muy diferente, mucho peor, y los humoristas y caricaturistas debían desarrollar nuevas formas de ejercer su trabajo. Veinte años en los cuales el humor gráfico se había reinventado de forma continua tocaban a su fin.

8. Conclusiones.

Cuando iniciamos este trabajo lo primero que nos atrajo fueron las imágenes. Lo que intentábamos desentrañar era de que modo se habían construido las representaciones usuales de los políticos, lo cual escondía el interés en algo más primario: la forma en que la violencia y el ridículo eran empleados en servicio del humor. En un principio, el objetivo era desenterrar las imágenes y construir una narración que explicase las formas, estilos y recursos que los caricaturistas habían elegido para representar a los políticos.

El trabajo de archivo, sin embargo, nos brindó un modelo algo diferente: el de la abigarrada interconexión entre protagonistas, espacios y publicaciones que toma la forma de una red. Lo que comenzó a surgir a medida que nos internábamos en las profundidades de las bibliotecas, archivos y libros, fue similar a un tejido en el cual nuestros protagonistas formaban nexos importantes pero que solamente eran porciones de un total de extensiones mucho más amplias. Algo que sucede cuando se estudian los años sesenta es que los vínculos de sociabilidad y creación comienzan a incluir a los actores más lejanos y extraños. Hemos visto como nuestros dibujantes se vinculaban con el mundo del espectáculo, la intelectualidad, la política, el teatro, la literatura, el periodismo, lo militar. Como una red de pesca, sumergida en un mar rebosante, al ser elevada hacia la luz revela que las formas de vida más disímiles han quedado atrapadas en la misma.

El recuerdo ha sido desigual para nuestros protagonistas. Se ha perdido el registro de la magnitud de su participación en estos años. Varias figuras de la cultura con las cuales trabajaban han pasado a la historia, especialmente si se vincularon al medio televisivo (Tato Bores es el ejemplo paradigmático) pero los dibujantes, caricaturistas y humoristas cuya historia hemos reconstruido ocupan una extraña zona crepuscular: recordados de forma difusa, elogiados por el cariz sociológico de sus dibujos, homenajeados con superficialidad por el estado, venerados pero no leídos. La mayoría de su obra se encuentra fuera de imprenta, lo cual causa que su contribución a la textura cultural de los años sesenta y setenta sea solamente accesible, en su inmensa mayoría, a través de la dedicación del investigador. Se ha olvidado el por qué de su centralidad en estos años. En aquel entonces formaban parte notoria del mundo de lo que hoy se conoce como “la fama”. *Gente*, en su tradicional edición en donde nombran a los protagonistas del año, señaló a Landrú como uno de ellos en 1966 y 1971 (*Gente* #77, 1967 y *Gente* #339, 1972), a Quino en 1967 (*Gente* #129, 1968), a Garaycochea y Carlos Basurto como parte del plantel de humoristas de *Humor Redondo* en 1969 (*Gente*

#233, 1970), a Fontanarrosa en 1973 (*Gente* #445, 1974) y a Alberto Cognigni en 1974 (*Gente* #495, 1975). La revista con más extensa circulación de la Argentina, cuyas celebraciones de fin de año se han convertido en una verdadera convención del status y las marquesinas, consideraba, en sus inicios, que ubicar dibujantes allí era algo natural. Una década atrás Divito, artista de referencia para todos ellos, había sido el precursor de esta forma de relacionarse con el mundo del espectáculo.

Los únicos que parecerían haber mantenido su status en la primera plana de los medios y el público fueron Caloi, Quino y Fontanarrosa, quienes con el paso de los años conformaron algo así como una trinidad que había logrado su canonización mediante la inmensa popularidad de sus personajes. Hemos visto como todos ellos surgieron de un caldo de cultivo variado durante los años sesentas y setentas. Y que detrás de ellos existían una multitud de manos y dibujantes, de trabajadores del plumín y la tinta china con la cual compartían páginas, redacciones, bares y boliches y que forman parte fundamental de su entorno profesional y de su formación.

En última instancia la verdadera revelación de este trabajo es simplemente la del trabajo. La primera evidencia es la de una profusión interminable de imágenes. No hay gobierno de este período que no haya tenido que soportar el embate de los dibujantes satíricos. Si bien es cierto que durante el gobierno de Isabel Martínez De Perón se observó una disminución significativa de las caricaturas de sus primeras figuras, en consonancia con la época de miedo y cautela que se vivía en aquel entonces, tampoco se vio exento por completo de la ridiculización a través del lápiz. A pesar de los altibajos que sufrieron las ventas de revistas específicamente de humor en estos veinte años la imagen que surge es la de una actividad constante y frenética, de redacciones siempre vibrantes y de múltiples posibilidades de trabajo. La sociabilidad extendida de los dibujantes también tenía mucho que ver con esto, con la adaptabilidad de su destreza, lo cual les permitía vincularse y moverse en ámbitos muy diversos.

A la vez, estos vínculos extendidos contrastan con la sociabilidad entre pares de nuestros humoristas. La cercanía era notoria y los nombres se repiten, las revistas se forman basadas en equipos de colaboradores compactos. Nuevas oleadas irrumpen permanentemente pero los grandes, como Divito, Oski o Lino Palacio, siguen siendo ejemplo y referencia para los iniciados. La impresión es la de un círculo o club de caballeros (y esto es preciso: prácticamente no existen mujeres humoristas) con barreras de entrada no precisamente elevadas pero que tampoco apelaban a una cantidad enorme de personas. La actividad del humorista gráfico, como muchas otras actividades creativas, no es seductora para grandes

porciones de la población, marcada como está por el continuo perfeccionamiento de la destreza y la técnica y la actividad abrumadora y solitaria. Regularmente aparecían dibujantes nuevos, pero la cantidad de manos nunca era demasiada para sofocar las fuentes de trabajo. Los nuevos artistas son rápidamente incluidos en una red basada en los lugares de trabajo y los lugares de esparcimiento, profundamente vinculada con la noche porteña.

Dos hilos surcan este trabajo en forma de fantasmas, elementos necesarios para la construcción de la historia que hemos narrado pero que no son parte de su foco: por un lado la lenta decadencia de la industria de la historieta argentina, específicamente, de aquellas revistas que se habían caracterizado por el gran volumen de humor gráfico que publicaban. En segundo lugar la modernización del periodismo y la prensa. Ambos procesos, aunados a nuestra perspectiva política, determinan que los dibujantes encuentren en estos años un lugar de desempeño privilegiado en las páginas de las revistas de información general, donde ejercitaban la caricatura política a la par de las noticias y se erigían en comentaristas de la realidad a medida que se desenvolvía. La modernización de la prensa también los encuentra como protagonistas, ya sea con la fundación de revistas que cambiaron la presentación y el estilo del humor gráfico (*Tía Vicenta*, *4 Patas*, *Hortensia*, *Satiricón*) o mediante la inclusión de publicaciones propias en el interior de proyectos editoriales de mayor aliento (*Gregorio*, *María Belén*, *Tío Landrú*). Sus revistas formaron un segmento ineludible pero a menudo desapercibido del aggiornamiento periodístico argentino de estos veinte años. Estas interrelaciones terminaron dando forma a la estructura de la tesis, con capítulos dedicados a proyectos editoriales, otros a las representaciones de los políticos de la época y, finalmente, un tercer grupo dedicado a los productores mismos.

Sin embargo y en general, nunca existió más de un proyecto editorial renovador en funcionamiento. Las revistas específicamente dedicadas al humor tendieron a decaer a lo largo de estas dos décadas. Las dos instituciones, *Rico Tipo* y *Patoruzú*, cesan sus operaciones al final del período. *Rico Tipo* desaparece en 1970, *Patoruzú* en 1977. El último estallido del humor se produciría entre 1971 y 1976 con *Hortensia*, *Satiricón*, *Chaupinela* y *Mengano*, pero ninguna de estas revistas (excepto *Hortensia*, resguardada en Córdoba) sobreviviría al golpe de estado. El espacio que se extiende entre marzo de 1976 y junio de 1978 (la aparición de *Humor*) parece un terreno yermo para los humoristas gráficos y caricaturistas.

Sin embargo, existieron algunos experimentos que demuestran la incomodidad de los humoristas en este período, los embates que tuvieron que sufrir y los compromisos que tuvieron que establecer para desempeñarse. Uno de ellos fue *El Ratón de Occidente* dirigido por Oskar Blotta con la colaboración de Mario Mactas, Rolando Hanglin, Tomás Sanz y

Pedro Ferrantelli. La revista comenzó como un tabloide para luego adoptar el formato magazine. Era una revista bastante inofensiva y chabacana, concentrada en la farándula y el deporte, con un cierto tono machista. Sin embargo, Editores Asociados, la empresa de Blotta, también publicaba *Emanuelle*, destinada al público femenino, con cierto tono erótico. La revista llamó la atención de las autoridades militares, específicamente del General Ibérico Saint Jean, gobernador de la provincia de Buenos Aires, y de Ramón Camps, su jefe de policía. Secuestraron la edición de marzo de 1977 y, dos días después, ingresaron en las oficinas de Editores Asociados y se llevaron a Blotta, Mactas y una traductora apellidada Vesco. Esta vez, a diferencia del cierre de *Satiricón*, la noticia fue recogida por los diarios nacionales. Tanto *La Opinión* como *La Nación* informaron sobre el secuestro e incluso llegó a llamar la atención de la prensa internacional. El diario *Excelsior* de México publicaba que "*fueron llevados por civiles armados que inicialmente se identificaron como "policías""* y que ante los reclamos de sus compañeros de trabajo ante la comisaría "*se les respondió que ninguno estaba en cuarteles policiales*". El decreto de Saint Jean que prohibía la venta de Emanuelle en toda la provincia de Buenos Aires se justificaba diciendo que correspondía al gobierno "*velar por la salud mental de la población y custodiar los valores que hacen a la esencia de la nacionalidad*" ("Secuestran en Argentina a dos directores de revistas satíricas", *Excelsior*, 3/3/1977). La campaña periodística y la publicación de solicitadas y habeas corpus por parte de las familias de Blotta y Mactas causó que los responsables de su secuestro los liberasen luego de una semana. Aparentemente los militares estaban obsesionados con conectar su empresa periodística con el dinero de Montoneros. Recientemente había estallado el caso Graiver, que conectaba al banquero de la agrupación armada con Timerman y *La Opinión*. Le advirtieron a Blotta: "*Váyase del país. Pero no al interior, porque lo vamos a ir a buscar, sino del país*" (Pérez, 2006). Blotta partió a Estados Unidos y Mactas a España, por más de una década. Años después Mactas recordaría con amargura e ironía:

> … aquel bando en el que estábamos Blotta y yo, que se consideraba el bando de derechas, nunca más pudo volver a publicar, ni siquiera pudo vivir en el país. En cambio Cascioli y los otros, que se habían puesto una chapa de revolucionarios y progresistas, vivieron y convivieron y cohabitaron perfectamente con el Proceso. (Ulanovsky, 1996c).

Otro intento fue el relanzamiento de *Tía Vicenta* en 1977. La revista fue una pálida imitación de sus épocas de gloria, y se daba el lujo de caricaturizar a los militares de una forma repetitiva y estática: Videla era flaco y parecido a la Pantera Rosa, Harguindeguy tenía mal carácter y no deseaba elecciones bajo ningún concepto, Alemann se peleaba con todos en

el gobierno y Martínez de Hoz tenía orejas grandes. También había frecuentes chistes sobre Isabel Perón y el cheque de la Cruzada por la Solidaridad, sobre Casildo Herreras y su famosa frase "*yo me borré*" y sobre Lanusse y su libro *Mi Testimonio*. Era la extensión de la lógica de la repetición que siempre había subyacido al humor de Landrú, pero en un nuevo contexto donde parecía terriblemente tibia. Y en ocasión del Mundial de Fútbol de 1978 se volcó de forma desgraciada hacia la obsecuencia. En el número 33 publicaban un editorial titulado "Como ser buen periodista francés en una lección", una referencia directa a Alain Fontain y Francois Greze, colaborador y presidente, respectivamente, del Comité Organizador del Boicot a la Copa del Mundo en Argentina. Allí, entre las lecciones brindadas, escribían: "*Trata de escribir con la mano izquierda. Los periodistas zurdos tienen muchos más lectores*"; "*Trata de boycotear de cualquier manera el Mundial de Fútbol y, por supuesto, no envíes a tu diario fotos ni testimonios de la fiesta de inauguración en la cancha de River*"; "*Dí que a dos cuadras del estadio de River se oyen balazos de los terribles combates que se originan ahí diariamente. Eso sí, no se te vaya a ocurrir decir que los balazos que se oyen provienen del Tiro Federal*"; "*Para impresionar a los lectores de tu diario o revista, envía desde Buenos Aires un pedido de socorro a la Amnesty International*" (*Tía Vicenta* #33, 1978, 3).

En el número siguiente, ya con el mundial resuelto a favor de Argentina, la revista se cubría de la euforia de la celebración. En la columna de María Belén y Alejandra se escribía que: "*como dicen Pe y sus amigos no es solamente el triunfo del Seleccionado (…) sino el triunfo sobre la infamia, sobre la calumnia del exterior, sobre los anti argentinos que operan desde adentro y desde afuera del país*". Alejandra contestaba: "*Qué amor. Y el golpe de gracia lo dieron los chicos que fueron espontáneamente a saludar al Presidente, ¿no te parece bárbaro?*". Su compañera retrucaba: "*Claro flaqui, porque a esos chicos nadie los obligó, y fue una lección para los jovinos que se pasaron la vida politiqueando sin llegar a nada*". Finalmente, concluían: "*es como si de ahora en adelante comenzara un país nuevo. En orden, en paz. Y con enorme fe*" (*Tía Vicenta* #34, 1978, 8). Las jovencitas que a mitades de los sesenta habían servido como ejemplo de las nuevas tendencias en consumo y esparcimiento de los jóvenes, pudiendo ser leídas como una velada crítica al proceso represivo del Onganiato, ahora trocaban en eufóricas ciudadanas argentinas, "derechas y humanas". La revista desapareció en 1979 sin pena ni gloria.[161]

[161] Durante este período *Tía Vicenta* tenía como gerente general a Reynaldo Defranco Fantín, un empresario vinculado a la editorial Abril que fue secuestrado en 1980 por un grupo de la Armada al reclamar por 360000 segundos de publicidad que había adquirido en Canal 13 (en ese momento en manos del arma naval) para

Estos ejemplos contrapuestos nos dan una pauta de la terrible elección en la que se vieron sumergidos los humoristas y caricaturistas durante el peor momento del Proceso: entre la obsecuencia y el miedo. Atrás habían quedado los días en que su caricaturización de un presidente podía ser empleada por la oposición como un signo de incapacidad. Pero también nos retraen a un elemento que sobrevuela el tramo de la tesis dedicado a los setentas y que se enfrenta de forma más clara con el largo caos social de la época: la imposibilidad de la caricatura política para representar esta violencia creciente. En primer lugar porque el horror de la tortura, el secuestro, el asesinato y la desaparición representaban un punto límite para el humor. Entre los años 1974 y 1976 las representaciones de la violencia adquieren un tono decididamente desesperanzado, abatido y agobiado. Los dibujantes entran en un período negro, en el cual la sátira se vuelve amarga y agresiva. Las referencias a matones, vampiros, fantasmas, monstruos y verdugos se multiplican. Esto también tiene que ver con el cambio de estilo que impone *Satiricón*, quizás la revista que enfrentó ese estado de ánimo nacional de forma más directa.

El desenlace trágico de estas dos décadas también pone en primer plano otro hilo que hemos reconstruido a lo largo del trabajo: la representación de Perón y el peronismo. A contrapelo de su distancia y en consonancia con su peso en el imaginario argentino durante estos veinte años, Perón aparece en todos los momentos, es una referencia constante que se multiplica en imágenes. Su representación es una y múltiple. Por un lado, hay un código estable alrededor de su caricaturización, que se resuelve en un puñado de elementos: su gorro, su sonrisa, sus perritos, las manchas en su cara. Por otro lado, Perón muta continuamente a lo largo del período y sobre esta representación se van acumulando otros elementos que hablan del lugar contextual del líder justicialista en los distintos puntos históricos. En primer lugar, Perón pasa por tres momentos: el prófugo que se viste con camisas coloridas, el exiliado de mangas de camisa, el anciano militar que retorna a poner orden. A la vez, Perón se cubre de otros significantes de acuerdo al mensaje que envía a su movimiento. Puede ser un Perón que busca retornar en son de paz, como un político sabio, o un Perón terrorista que se identifica con el castrismo o la guerrilla urbana. Es una figura rica para la caricatura política, que simplemente transmite a lo gráfico el mismo movimiento pendular que realizó el líder durante sus diecisiete años de exilio. Mientras el resto de los políticos parecían atrapados en una representación fija producto de sus rasgos más salientes o su fracaso en el cargo, Perón era el

promocionar sus productos (entre ellos *Tía Vicenta*) y que nunca habían sido transmitidos (Hauser, "El saqueo de empresas como modus operandi", 2012). Pasó 3 años preso y su empresa fue vaciada. Asimismo, durante este período se rumoreaba entre los dibujantes que la revista de Landrú consensuaba sus chistes con el Ministerio del Interior (Bernárdez y Rottman, "Locura", 1996).

único que tenía el poder de reinventarse continuamente, brindándoles material nuevo a los dibujantes.

Esto nos lleva a otro asunto central: la medida de efectividad de los dibujos en la arena pública y en relación al poder político. En algunos momentos de esta historia, como la caída de Illia y el resquemor extremo de Isabel Perón y López Rega a las caricaturas, este poder no explicitado de los dibujantes parecería existir y ser temido. Ellos, de forma abrumadora, niegan cualquier impacto, una afirmación con la cual concordamos parcialmente. Por un lado porque la inestabilidad de estos veinte años no tiene absolutamente nada que ver con la caricatura política. De hecho, los dibujantes fueron antes víctimas de la inestabilidad que victimarios e incitadores a la misma. Pero la faz que tallaron de los principales protagonistas se ha mantenido en la historia. Una especie de triunfo retroactivo: todos recuerdan a Illia por la tortuga y a Onganía por la morsa. Todos recuerdan a Perón por su sonrisa, el elemento privilegiado por los dibujantes.

En este trabajo hemos intentado rescatar las voces de estos productores culturales. El frecuente recurso a las declaraciones propias antes que a las interpretaciones secundarias de su vida y carrera apunta en esta dirección. Es este también el motivo por el cual hemos empleado la reconstrucción de trayectorias. Lo que hemos hallado es una extraordinaria variabilidad de derroteros, creencias políticas y filosofías de vida y del humor. Si bien la sociabilidad los hacía parecer como un grupo compacto, en realidad cada uno de estos dibujantes portaba una ideología muy particular. Lejos de las declaraciones de prescindencia política, surcaron estos años marcados por las mismas creencias y, algunos, por los mismos compromisos que afectaron a la población argentina en general. Negarles esto es negar una parte sustancial de aquello que conectaba vida y obra y los llevaba a dedicarse al humor político. Hemos intentando reconstruir sus idiosincrasias y sus pensamientos, respetando siempre su propia visión del mundo. Vivieron estos años adhiriendo, de forma consciente o inconsciente, a alguna de las opciones políticas disponibles. Del liberalismo de Landrú hasta el nacionalismo de Lino Palacio, pasando por el escepticismo de Brascó y los participantes de *Satiricón* al peronismo de Caloi. Cada uno de ellos se posicionó, en veinte años en donde la elección ideológica no solo fue muy variada sino que también fue motivo de discusión, acusación y, finalmente, violencia.

En ese sentido fueron una oposición, pero una oposición dibujada. Canalizaron y dieron forma a gran parte de los sentimientos y creencias de la época construyendo imágenes, personajes y estereotipos que a menudo se filtraban en el imaginario social pero que no afectaban de forma directa la evolución política. Asimismo, también graficaron la otra

oposición dibujada del período: la del peronismo y el antiperonismo, elementos opuestos y complementarios que entablaron una danza trágica a lo largo de ambas décadas.

Por último, esta también es la historia de una estética. De la evolución estilística que lleva de los trazos claros y de los juegos con la línea de una generación al empleo de negros, la exageración grotesca y la caricaturización detallada del grupo que cierra el período. De Landrú, Kalondi y Copi a Cascioli, Tomás Sanz o Fati hay grandes diferencias y hemos intentado rastrear las influencias y condiciones cambiantes que permitieron esta evolución de la manera de dibujar. En parte la hemos encontrado en la finalización de una forma de organización del trabajo, aquella que llevaba aparejada una estandarización de la forma del dibujo humorístico, cuya expresión más clara es la figura del "mono" esquemático, sobre el cual se construye la figura y los personajes. También la hemos hallado en las cambiantes influencias artísticas. Los dibujantes que surgen en el gozne entre los sesentas y los setentas son conscientes y se encuentran influidos por las innovaciones en el mundo de la plástica, pero no solamente eso, sino que además comienzan a concebir que esos avances son posibles de explorar dentro de las publicaciones que los alojan, algo impensable dentro de los rígidos parámetros industriales y masivos de *Patoruzú* o *Rico Tipo*. Por supuesto que el reemplazo de una línea por otra no es completo y hacia finales de la época ambas conviven en armonía, con dibujantes como Viuti o Caloi representando una versión evolucionada del estilo predominante en el inicio de este trabajo. Aquello que se encuentra herido de muerte, más que la idea de la línea, es la noción del humor gráfico como algo que solo funciona a través del costumbrismo y de los personajes esquemáticos.

Este costumbrismo también ha surcado la tesis de forma fantasmal. Es baladí afirmar que forma parte sustancial del ADN del humor gráfico argentino y que todas las innovaciones de los artistas que hemos tratado aquí lo tienen como una referencia. El mismo hecho de dedicarse a dibujar la turbulencia política de un país los lleva a menudo a concentrarse en el reverso de la caricatura de grandes hombres: las decisiones políticas y su impacto en el ciudadano, en el "hombre de a pie". A lo largo de la tesis hemos analizado la forma en que los dibujantes reflejan el impacto de las políticas económicas y estatales en la población, sintonizando su estilo hacia un costumbrismo construido sobre la protesta y la desesperación, especialmente de la clase media. Asimismo, hemos rasgado la superficie de las nuevas figuras gráficas que aparecen como parte de la acelerada modernización de los sesentas. Específicamente, hemos trazado la forma en que el joven aparece como una figura reconocible y diferente del adulto. Sobre este tema, sin embargo, aún hay mucho por hacer. Se impone, especialmente, una reconstrucción del universo gráfico de Calé, padre y referente de

una manera de dibujar la sociedad argentina. También podemos pensar en un trabajo que trace de forma más profunda las variaciones de esta imagen de la juventud, y que quizás nos podría revelar si los dibujantes construyeron un estereotipo del militante diferente al del joven moderno cuya vida gira también alrededor del rock, el consumo y cierto hippismo. Finalmente, hay un tema que se impone de forma casi urgente: la representación de la mujer. Desde Divito hasta Grondona White la imagen de la mujer es un tema fascinante y poco explorado. El hecho de que los dibujantes hayan sido en su inmensa mayoría hombres, al menos hasta los años ochentas, también tiñe al tema de incómodos tonos de machismo y misoginia que conviven con una exaltación de la belleza en un maridaje que debe ser desentrañado.

Los posibles futuros temas de investigación no se reducen a estos. Es necesaria una reconstrucción de la historia del humor gráfico argentino más clásico, especialmente del proyecto editorial de Divito y de algunas series representativas aparecidas en *Patoruzú*. La obra de Battaglia y Ferro reclama una re-evaluación que la conecte con la historia mayor de la historieta argentina y analice sus particulares métodos narrativos. Finalmente, hay dos artistas mayores cuya obra se encuentra prácticamente impoluta por los estudios sobre historieta: Oski y Fontanarrosa. Oski, un poco el padre de todos, el artista continuamente invocado por su virtuosismo con la línea. Fontanarrosa, por su parte, es un nexo entre dibujo y literatura cuya obra debería ser abordada en su totalidad. Por último, otras líneas que hemos comenzado ya a investigar se relacionan con los intercambios y conexiones entre la industria de la historieta argentina y su par norteamericana, y con la influencia e importación de autores extranjeros y su estilo, como Saul Steinberg y Jules Feiffer, en el panorama historietístico y periodístico local.

En definitiva, nuestro estudio de estos temas no ha concluido y se nos abre un prometedor horizonte de indagaciones futuras. Nos acercamos a ellos por amor al medio de la historieta y por curiosidad sobre la política del período, nos quedamos por el contexto fascinante de los años sesenta y por las personalidades de nuestros protagonistas, que demostraron ser atrapantes y diversas. Descubrimos un estallido de imágenes y una intersección vibrante entre arte, oficio, sociabilidad y política. A lo largo de estas páginas nuestros dibujantes fueron participantes activos de todos los procesos que vivió la sociedad argentina. Nuestro objetivo fue reconstruir su aporte para realizar un pequeño acto de justicia a su labor y su búsqueda creativa en veinte años complejos. Esperamos haberlo logrado.

9. Bibliografía.

a) Fuentes primarias.

Revistas de caricatura y humor gráfico.

- Avivato (1953 - 1958).
- Cuatro Patas (1960).
- Chaupinela (1974 – 1975).
- La Cebra a Lunares (1973 – 1975).
- La Hipotenusa (1967).
- Hortensia (1971-1976).
- LD – Literatura Dibujada (1968-1969).
- María Belén (1966-1967).
- Mengano (1974 – 1976).
- Popurri (1946, 1955-1956)
- El Ratón de Occidente (1976 – 1977).
- Satiricón (1972-1974 y 1975-76).
- Tía Vicenta (1957-1966).
- Tío Landrú (1968-1969).
- Tía Vicenta II Época (1977-1979).
- Zoo-Lógico (1963).

Revistas de interés general.

- Atlántida (1960-1970).
- Confirmado (1965-1972).
- Crisis (1973-1976).
- Cuestionario (1973-1976).
- Extra (1965-1976).
- Gente (1965-1976).
- Leoplán (1963-1965).
- Primera Plana (1962-1969).
- Periscopio (1969-1970)
- Panorama (1963-1973).
- Todo Para Interpretar La Realidad Argentina y Mundial (1963-1964).

- Qué (1955 - 1960).
- Vea y Lea (1955-1964).

Diarios y revistas políticos o partidarios.

- Azul y Blanco, I y II Época (1956-1960, 1966-1969).
- Las Bases (1971-1972).
- El Caudillo (1974).
- Compañero (1963-1965).
- 18 de Marzo (1962-1963).
- El 16 (1956-1958).
- Palabra Argentina (1957).
- Resistencia Popular (1955-1958).
- Santo y Seña (1959-1960).

Diarios.

- Clarín (1973-1976).
- La Opinión (1971-1973).

Revistas sobre los dibujantes y el oficio.

- Atelier de los Dibujantes y Pintores Argentinos (1957-1958).
- Curso de los Famosos Artistas: Manual de Estudio.
- Dibujantes (1953-1961).
- El Tablero (1974-1978).

Documentos.

- Archivos de la Secretaría de Prensa de la Presidencia (1955-1960, 1964-1966). Buenos Aires: Archivo General de la Nación, Departamento Archivo Intermedio.
- Archivos del Ministerio de Interior, cierres y clausuras de medios (1967-1974). Buenos Aires: Archivo General de la Nación, Departamento Archivo Intermedio.
- Documentos del Instituto Di Tella sobre la Bienal de la Historieta (1968). Buenos Aires: Universidad Torcuato Di Tella, Archivos del Instituto Di Tella, serie Centro de Artes Visuales.
- Decreto 4161 (1956). El Historiador. Documentos. Disponible en: http://www.elhistoriador.com.ar/documentos/revolucion_libertadora/decreto_4161.php
- Instituto Verificador de Circulaciones, Asociados Viejos, Circulación neta pagada: Atlántida (1960-1970), Crisis (1974-1975), El Mundo (1962-1966), Periscopio (1970), Primera Plana (1966-1971), Qué Sucedió en 7 Días (1958-1959), Satiricón (1973-1986), Tía Vicenta (1958). Buenos Aires: IVC.

b) Autores: entrevistas y testimonios.

- Accorsi, A. (7/1994). Entrevista: Caloi. *Comiqueando*. Buenos Aires: Comiqueando Press. Disponible en: http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Recorte/Comiqueando/Caloi.htm. Consultado el 1/10/2014.

- Ameijeiras, H. (7/3/1999). Satiricón: Aquellos humores feroces. *La Nación*. Buenos Aires: La Nación S.A. Disponible en: http://www.lanacion.com.ar/211841-satiricon-br-aquellos-humores-feroces. Consultado el 30/11/2014

- Badaloni, R. (17/7/2012). Quino cumple hoy 80 años: "Dibujé 10 años a Mafalda, pero con Libertad me siento mejor". *Clarín, Revista Ñ*. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino. Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Quino-80-anios-Mafalda_0_738526298.html. Consultado el 15/11/2014.

- Barrero, M. (7/2002). La metáfora como arma: Entrevista a Carlos Trillo. *Tebeosfera*. Disponible en: http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Entrevista/Trillo/1.htm. Consultado el 28/11/2014.

- Bedoian, J. y Villar, E. (21/9/2007). Entrevista a Hermenegildo Sábat, un periodista sin palabras. *Realidad Económica*. Buenos Aires: IADE. Disponible en: http://www.iade.org.ar/modules/noticias/article.php?storyid=1983. Consultado el 14/11/2014.

- Borroni, O. (1975). Lino Palacio, el arte de trepar el monte olimpo. *Siete Días Ilustrados*. Buenos Aires: Editorial Abril. Disponible en: http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/tambien/revtambien074.htm. Consultado el 25/5/2014.

- Braceli, R. (15/7/2012). Quino: "A los argentinos les atrae el fútbol por la misma razón que no les atraen las cosas importantes". *Diario Uno*. Mendoza: Uno Gráfica. Disponible en: http://www.diariouno.com.ar/espectaculos/Quino-A-los-argentinos-les-atrae-el-futbol-por-la-misma-razon-que-no-les-atraen-las-cosas-importantes-20120715-0023.html. Consultado el 16/11/2014.

- Brascó, M. (2004). El dossier Sábat. *Realidad Económica*. Buenos Aires: IADE. Disponible en: http://www.iade.org.ar/modules/secciones/index.php?pagenum=23. Consultado el 15/11/2014.

- Buteau, M. (20/1/2012). La Mujer Sentida. *Página/12*. Buenos Aires: La Página. Disponible en: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2292-2012-01-20.html. Consultado el 27/9/2014

- Castello, C. (2/5/1984). Quino: "El mundo es una porquería". *Tiempo Argentino*. Buenos Aires: Tiempo Argentino S.A. Disponible en: http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/castello_cristina/quino.htm. Consultado el 24/7/2012.

- Cascioli, A. (7/5/2006). Caras y caretas. Las caricaturas de Cascioli por él mismo. Página/12. Buenos Aires: La Página S.A. Disponible en: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2980-2006-05-07.html. Consultado el 29/11/2014.

- Cognigni, A.A. (13/5/2010). *Entrevista a Alberto Cognigni y Juan Parrotti 1969* [Archivo de video] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=DtnerkgXaCw. Consultado el 20/10/2014

- Copi (5/9/2004). El Río de la Plata según Copi. *Página/12*. Buenos Aires: La Página S.A. Disponible en: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1645-2004-09-10.html. Consultado el 27/9/2014

- Crist (25/11/2012). Crist recuerda a Fontanarrosa, quién mañana cumpliría 68 años. *La Capital*. Rosario: La Capital S.A. Disponible en: http://www.lacapital.com.ar/senales/Crist-recuerda-a-Fontanarrosa-quien-maana-cumpliria-68-aos-20121125-0042.html. Consultado el 18/10/2014.

- Da Costa, A. (1999). Entrevista a Juan Carlos Colombres, Landrú. *Sala Virtual de Lectura, Biblioteca Nacional*. Disponible en: http://200.69.147.117/salavirtual/Entrevistas/landru.htm. Consultado el 3/3/2012

- Dao, M. (28/1/2010). Entrevista con Arnoldo Franchioni "Francho" 1era parte. *El Blog del Loco Dao*. Disponible en: http://historietas---cine---teatro-por-dao.blogspot.com.ar/2010/01/entrevista-con-arnoldo-franchione.html. Consultado el 10/5/2014

- Dao, M. (18/3/2010). Entrevista con Arnoldo Franchioni "Francho" 2da parte. *El Blog del Loco Dao*. Disponible en: http://historietas---cine---teatro-por-dao.blogspot.com.ar/2010/03/entrevista-con-arnoldo-franchione.html. Consultado el 10/5/2014.

- Dipaola N. (2006). Juan Carlos Colombres, "Landrú". "Soy un respetuoso del lenguaje, no me gustan las malas palabras". *El Quinto Hombre*. Disponible en:

http://www.fabiozerpa.com.ar/ElQuintoHombre/art_2012/diciembre_humor.html. Consultado el 10/7/2014.

- Eloy Martínez, T. (1970). Eva Perón, semidiosa de Hollywood. *Panorama* #148. Buenos Aires: Editorial Abril.

- Eloy Martínez, T. (1970). Teatro: los muertos que vos mataís. *Panorama* #151. Buenos Aires: Editorial Abril.

- Entrevista: Oscar Edgardo Vázquez Lucio (Siulnas) (26/7/2012). *La Duendes*. Disponible en: http://laduendes.blogspot.com.ar/2012/07/entrevista-oscar-edgardo-vazquez-lucio.html. Consultado el 24/7/2014.

- Entrevista a Quino. (1987). La Nación de Costa Rica. San José: Grupo Nación S.A. Disponible en: http://mafalda.dreamers.com/Entrevista/entrevista_a_quino.htm. Consultado el 9/7/2014.

- Enzetti, D. (11/11/2013). Tomás Sanz: "Leer Humor era como pertenecer a una cofradía". *Tiempo Argentino*. Buenos Aires: Grupo Veintitrés. Disponible en: http://tiempo.infonews.com/nota/38071/leer-humor-era-como-pertenecer-a-una-cofradia. Consultado el 30/11/2014.

- Fontanarrosa, R. (7/7/1983). El gordo Cognigni por Fontanarrosa. *Gente* #937. Buenos Aires: Atlántida. Disponible en: http://rebroteorganizandoeventos.blogspot.com.ar/2013/07/recortes-de-diarios-y-revistas-30-se.html. Consultado el 10/11/2014.

- Garab, Y. (13/4/2012). La razón y la belleza de los objetos. *Clarín, Revista Ñ*. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino. Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/arte/La-razon-y-la-belleza-de-los-objetos_0_682131788.html. Consultado el 22/7/2012.

- Gaspar, A. (1993). Entrevista a Yaco Nowens: "¿Por qué pop art y no arte popular argentino?". *Generación Abierta*. Buenos Aires: Independiente. Disponible en: http://generacionabierta.com.ar/notas/13/nowens.html. Consultado el 3/7/2014.

- Gociol, J. (12/2012). Humor desde el centro. *BePé*. Buenos Aires: CONABIP. Disponible en: http://www.conabip.gob.ar/sites/default/files/conabip_revista_bepe_11.pdf. Consultado el 29/10/2014.

- Gruss, L. (31/7/2007). Entrevista a Hermenegildo Sábat. *Educ.ar*. Disponible en: http://www.educ.ar/sitios/educar/recursos/ver?id=90880. Consultado el 11/11/2014.

- Guerriero, L. (18/11/2011). Brascó, hombre de mil caras. *La Nación, ADN Cultura*. Buenos Aires: La Nación S.A. Disponible en: http://www.lanacion.com.ar/1424139-brasco-hombre-de-mil-caras. Consultado el 8/7/2014.

- Igal, D. (12/11/2013). Siulnas. *Revista Humor Registrado*. Disponible en: http://revistahumorregistrado.blogspot.com.ar/2013/11/siulnas.html. Consultado el 27/11/2014.
- Jurado, M.C. (3/5/2008). Quino: no me enriquecí con Mafalda. *El Mercurio*. Santiago de Chile: El Mercurio S.A.P. Disponible en: http://www.elmercuriodelosestudiantes.cl/wp-content/uploads/2013/08/Entrevista-a-Quino.pdf. Consultado el 13/11/2014.
- Las Tapas de Lino Palacio en Billiken (29/11/2000). *Imaginaria*. Disponible en: http://www.imaginaria.com.ar/03/9/palacio.htm. Consultado el 23/5/2014.
- La Última Travesura de Don Fulgencio (11/10/1979). *Mercado*. Buenos Aires. Disponible en: http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/argentina/don-fulgencio-lino-palacio.htm. Consultado el 23/5/2014
- Larravide, A. (17/4/2000). Conversación con el humorista Landrú. "Las chicas de hoy, si un señor las invita a tomar copetines, creen que es algo malo". *Página/12*. Buenos Aires: La Página S.A. Disponible en: http://www.pagina12.com.ar/2000/00-04/00-04-17/pag12.htm. Consultado el 15/7/2014.
- Lauro, J. y García, E. (25/9/2011). Hermenegildo Sábat: en Buenos Aires uno puede ser cualquier cosa menos pobre. *Semanario Voces*. Montevideo: Voces. Disponible en: http://www.voces.com.uy/entrevistas-1/hermenegildosabatenbuenosairesunopuedesercualquiercosamenospobre. Consultado el 16/11/2014.
- Leytes, G. (4/1999). Caloi: Lo único que sé hacer es dibujar. *El Arca*. Buenos Aires: La Caja de Ahorro y Seguro S.A. Disponible en: http://www.elarcaimpresa.com.ar/elarca.com.ar/elarca38/notas/caloi.htm. Consultado el 29/9/2014.
- Linares, L. (28/7/1996). Landrú, la morsa y la familia. *La Nación*. Buenos Aires: La Nación S.A. Disponible en: http://www.lanacion.com.ar/211351-landru-la-morsa-y-la-familia. Consultado el 18/7/2014.
- Linares, L. (1988). Kalondi. *La Nación*. Buenos Aires: La Nación S.A. Disponible en: http://sonrisasargentinas.blogspot.com.ar/2010/11/con-k-de-kalondi.html. Consultado el 18/7/2012.
- Link, D. (6/6/2008). Santa Copi. *Página/12*. Buenos Aires: La Página S.A. Disponible en: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-115-2008-06-06.html. Consultado el 20/9/2014.

- Mactas, M. (1969). Profeta en París se ofrece para serlo en su tierra. *Gente* #196. Buenos Aires: Atlántida.

- Mafalda son 10 años nada más (2/12/2005). *BBC Mundo.com*. Londres: BBC. Disponible en: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_4289000/4289786.stm. Consultado el 16/11/2014.

- Mafud, L. (23/11/2012). El bon vivant Miguel Brascó y su vuelta a la literatura. *Apertura.com*. Buenos Aires: El Cronista Comercial S.A. Disponible en: http://www.apertura.com/style/El-bon-vivant-Miguel-Brasco-y-su-vuelta-a-la-literatura-20121123-0008.html. Consultado el 20/7/2014.

- Maristain, M. (22/2/2004). Quinografía. *Página/12*. Buenos Aires: La Página S.A. Disponible en: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1247-2004-02-22.html. Consultado el 18/7/2012.

- Monteleone, J. (30/11/2012). Copi: un argentino universal. *La Nación*. Buenos Aires: La Nación S.A. Disponible en: http://www.lanacion.com.ar/1531438-copi-peripecias-de-un-clasico-alternativo. Consultado el 29/9/2014.

- Morelli, L. (29/8/2008). Miguel Brascó: Tengo buena relación con el demonio. *Noticias*. Buenos Aires: Editorial Perfil. Disponible en: https://www.facebook.com/note.php?note_id=306572433670. Consultado el 15/7/2012.

- Moreno, M. (8/2/2007). A cara de perro: Landrú. *Página/12*. Buenos Aires: La Página. Disponible en: http://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/subnotas/23-25865-2007-02-08.html. Consultado el 22/7/2012.

- Navarrete, J. (21/2/2011). Entrevista: Caloi. *Historietologo*. Disponible en: http://historietologo.blogspot.com.ar/2011/02/perfil-caloi.html. Consultado el 27/9/2014.

- Navarro, N. (25/4/2008). Quino: "Un cardenal habló de Mafalda en el cónclave". *El Periódico de Catalunya*. Barcelona: Grupo Zeta. Disponible en: http://www.elperiodico.com/es/noticias/opinion/20080425/quino-cardenal-hablo-mafalda-conclave/227134.shtml. Consultado el 15/11/2014.

- Páramos, R. (2000). Satiricón. *Lea Revistas*. Buenos Aires: AAER. Disponible en: http://www.learevistas.com/notaHistoria.php?nota=3. Consultado el 1/12/2014.

- Perantuono, P. (2011). Sábat bajo perfil. *Orsai* #3. Barcelona: Editorial Orsai. Disponible en: http://editorialorsai.com/revista/post/n3_sabat. Consultado el 11/11/2014.

- Pérez, M. (29/7/2012). A Quino podemos hacerlo. *Página/12*. Buenos Aires: La Página S.A. Disponible en: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8112-2012-07-29.html. Consultado el 15/11/2014.

- Pérez, M. (2/7/2006). Tomás Sanz: El humor es cosa seria. *Página/12*. Buenos Aires: La Página S.A. Disponible en: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3095-2006-07-02.html. Consultado el 29/11/2014.

- Pinto, F. (2001). La época dorada del diseño argentino. *Página/12*. Buenos Aires: La Página S.A. Disponible en: http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Las12/01-10/01-10-19/NOTA2.HTM. Consultado el 18/7/2012.

- Plotkin, P. (26/7/2008). Miguel Brascó, el santo bebedor. *Rolling Stone*. Buenos Aires: La Nación S.A. Disponible en: http://www.rollingstone.com.ar/1033831. Consultado el 18/7/2014.

- Ríos, R. (16/11/2002). Dobal: Mis historietas se publicaban de México para abajo. *TemperleyWeb*. Disponible en: http://www.temperleyweb.com.ar/idobal.htm. Consultado el 27/5/2014.

- Ruiz Guiñazú, M. (28/7/2012). Quino: "No maté a Mafalda: dejé de dibujarla". *Perfil*. Buenos Aires: Perfil. Disponible en: http://www.perfil.com/ediciones/domingo/-20127-698-0013.html. Consultado el 10/11/2014.

- Sábat (5/2008). Si se quiere ser artista. *Sacapuntas* #14. Buenos Aires: ADA. Disponible en: http://asoc-dibujantes-arg.wix.com/a-d-a#!sacapuntas/c7uy. Consultado el 10/3/2014.

- Saenz Germain, A. (1/2/1973). Este es Sábat, el de los dibujos. *Gente* #393. Buenos Aires: Atlántida.

- Secreti, G., Zubieta, M., Finkelstein, C. (11/1995). Reportajes: Quino. *Comiqueando*. Buenos Aires: Comiqueando Press. Disponible en: http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Recorte/Comiqueando/Quino.htm. Consultado el 12/11/2014.

- Soriano, O. (3/12/1973). Quino: pensar no es divertido. *La Opinión*. Buenos Aires: La Opinión S.A.

- Soriano, O. (17/12/1972). El talento de Sábat. *La Opinión*. Buenos Aires: La Opinión S.A.

- Ulanovsky, C. (1996a). Entrevista a Landrú. *Entrevistas a Periodistas Argentinos 10*. Buenos Aires: Archivo TEA y DeporTEA. Disponible en: http://abcdonline.com.ar/tea/info/M-/M-768.pdf. Consultado el 30/11/2014.

- Ulanovsky, C. (1996b). Entrevista a Andrés Cascioli. *Entrevistas a Periodistas Argentinos 1*. Buenos Aires: Archivo TEA y DeporTEA. Disponible en: http://abcdonline.com.ar/tea/info/M-/M-759.pdf. Consultado el 30/11/2014.

- Ulanovsky, C. (1996c). Entrevista a Mario Mactas. *Entrevistas a Periodistas Argentinos 11*. Buenos Aires: Archivo TEA y DeporTEA. Disponible en: http://abcdonline.com.ar/tea/info/M-/M-769.pdf. Consultado el 30/11/2014.
- Valle, A. J. (29/10/2008). Hermenegildo Sábat: "Esto es la vida tal como yo la quería". *Solo Entrevistas*. Disponible en: http://soloentrevistas.blogspot.com.ar/2008/10/hermenegildo-sbat.html. Consultado el 12/11/2014.
- Vázquez, O. (13/09/2009). Lino Palacio. *Siulnas/Historiador*. Disponible en: http://siulnas-historiador.blogspot.com.ar/2009/09/lino-palacio.html. Consultado el 15/5/2014.
- Vázquez, O. (13/7/2012). El disfraz que no pudo usar Tía Vicenta hace 50 años. *Siulnas/Historiador*. Disponible en: http://siulnas-historiador.blogspot.com.ar/2012/07/el-disfraz-que-no-pudo-lucir-tia.html. Consultado el 13/7/2014.
- Vitale, C. (24/5/2005). Entrevista con Delfor Dicasolo: "Tirarse contra Perón era como tirarse contra Boca". *Página/12*. Buenos Aires: La Página S.A. Disponible en: http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-51436-2005-05-24.html. Consultado el 15/5/2014.

c) Entrevistas realizadas por el autor.

- Carlos Garaycochea, 4/5/2011.
- Miguel Brascó, 22/11/2012.
- Lorenzo Amengual, 6/11/2013.
- Lorenzo Amengual, 16/12/2013.
- Felipe Miguel Ángel Dobal, 2/7/2014.

d) Bibliografía sobre historia y teoría de la historieta y el humor gráfico.

1. Libros.

- Aira, C. (1991). *Copi*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Albirzú, M. (2008). *Miguel Brascó*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Berone, L. (2011). *La fundación de un discurso sobre la historieta argentina: De la "Operación Masotta" a un campo en dispersión*. Córdoba: Escuela de Ciencias de la Información. Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba.

- Bernárdez, J. y Rottman, D. (1997). *Vida de Averchenko*. Buenos Aires: Data Press Multimedia. Disponible en: http://vidadeaverchenko.com.ar/sati2.htm. Consultado el 27/11/2014.
- Bravo Tedín, M. (2001). *Hortensia y Córdoba*. Córdoba: Libros del Molino.
- Burkart, M. (2011). *Humor, la risa como espacio crítico bajo la dictadura militar*. Tesis doctoral inédita. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Calé (2013). *Trapitos al sol. Dibujos originales de Calé en la Biblioteca Nacional*. Catálogo. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Caloi (1996). *El libro de Clemente*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Copi (2000). *Eva Perón*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Columba, R. (1959). *Qué es la Caricatura*. Buenos Aires: Columba.
- Columba, R. (1978). *El Congreso Que Yo He Visto*. Buenos Aires: Columba.
- Cosse, I. (2014). *Mafalda: historia social y política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Del Peral, C. y Kalondi (1964). *Manual del Gorila*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editores.
- Dell'Acqua, A. (Ed. y comp.). (1963). *La caricatura política argentina*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Dorfman, A. y Mattelart, A. (1972/2002). *Para leer al Pato Donald*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Dorfman, A. y Jofré, M. (1974). *Superman y sus amigos del alma*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Gandolfo, A. (2009). *Comics Norteamericanos 1976-1994: Surgimiento del autor, explosión temática y alternativas editoriales*. Tesis de licenciatura inédita. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Gené, M. (2005a). *Un Mundo Feliz, Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*. Buenos Aires: FCE-Universidad San Andrés.
- Gené, M. y Malosetti Costa, L. (eds.) (2009). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- Gené, M. y Malosetti Costa, L. (eds.) (2013). *Atrapados por la imagen*. Buenos Aires: Edhasa.
- Gociol, J. y Rosemberg, D. (2001). *Historieta Argentina: una historia*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Gombrich, E.H. (1960/1984). *Art and Illusion*. Londres: Phaidon Press.
- Gombrich, E.H. (1968). *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Seix Barral.

- Groensteen, T. (2007). *The System of Comics*. Mississippi: University Press Of Mississipi.
- Grose, F. (2012). *Principios de la Caricatura*. Madrid: Katz
- Hatfield, C. (2005). *Alternative comics. An emerging literature*. Mississippi: University Press Of Mississippi.
- Kalondi (1975). *¡Aún no he muerto!* Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Kalondi (1994). *Manual del fracaso*. Buenos Aires: Juegos y Co. / Cabaret Zavala.
- Kalondi (1996). *Manual del pobre*. Buenos Aires: Publicaciones Aperiodicas.
- Kunzle, D. (1973). *The early comic strip. Narrative strips and picture stories in the European broadsheet from c. 1450 to 1825*. Berkeley: University of California Press.
- Kunzle, D. (1990). *The history of the comic strip: the nineteenth century*. Berkeley: University of California Press.
- Landrú y Russo, E. (1993). *Landrú, Apuntes para una autobiografía*. Buenos Aires: El Ateneo Editorial.
- Levín, F. (2013). *Humor Político en Tiempos de Represión. Clarín 1973-1983*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Lipszyc, E. (1966). *Técnica de la historieta*. Buenos Aires: Escuela Panamericana de Arte.
- Lipszyc, E. y Masotta, O. (eds.) (1968). *La Historieta Mundial: Cátalogo de la 1era Bienal de la Historieta*. Buenos Aires: Escuela Panamericana de Arte e Instituto Di Tella.
- Matallana, A. (1999). *Humor y política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*. Buenos Aires: Eudeba.
- Masotta, O. (1968/2010). *Conciencia y Estructura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Masotta, O. (1970). *La historieta en el mundo moderno*. Buenos Aires: Paidós.
- Palacio, L. (1962). *Ese animal que ríe*. Buenos Aires: Edición del autor.
- Palacio, L. (1964). *El humor de los argentinos*. Buenos Aires: Edición del autor.
- Palacio, J. (1993). *Crónica del humor político en Argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamérica.
- Pauls, A. (1995). *Lino Palacio, la infancia de la risa*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina.
- Quino (1997). *Todo Mafalda*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Rivera, J. (1992). *Panorama de la historieta en la Argentina*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
- Román, C. (2010). *La Prensa Satírica Argentina del Siglo XIX: Palabras e imágenes*. Tesis doctoral inédita. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Rosenzvaig, M. (2003). *Copi: sexo y teatralidad*. Buenos Aires: Biblos.

- Russo, E. (1994). *La historia de Tía Vicenta*. Buenos Aires: Espasa.
- Steimberg, O. (1977). *Leyendo historietas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Tcherkaski, J. (1998). *Habla Copi. Homosexualidad y Creación*. Buenos Aires: Galerna.
- Trillo, C. & Broccoli, A. (1972a). *El humor gráfico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Trillo C. & Broccoli, A. (1972b). *El humor escrito*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Trillo, C. & Saccomano, G. (1980). *Historia de la historieta argentina*. Buenos Aires: Record.
- Vazquez, L (2010). *El oficio de las viñetas, La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires: Paidós.
- Vazquez, L. (2012a). *Fuera de cuadro. Ideas sobre historieta*. Buenos Aires: Agua Negra.
- Vázquez, O. (1985/1987). *Historia del humor gráfico y escrito en Argentina vol. I y II*. Buenos Aires: Eudeba.

2. Artículos.

- Burkart, M. (2011). Caricaturas de Perón en Satiricón (1972-1974). *Papeles de Trabajo, 4* (7), 44-73.
- Burkart, M. (2013). De la libertad al infierno. La revista Satiricón, 1972-1976. En: Gené, M. y Malosetti Costa, L. (eds.) (2013). *Atrapados por la imagen*. Buenos Aires: Edhasa.
- Coupe, W.A. (1969). Observations on a Theory of Political Caricature. *Comparative Studies in Society and History, 11* (1), 79-95.
- Eco, U. (1969). Mafalda, la contestataria. Originalmente publicado en: *Mafalda, la contestataria*. Milan: Bompiani. Disponible en: http://mafaldaylarumia.blogspot.com.ar/2009/03/mafalda-la-contestataria-por-umberto.html. Consultado el 12/12/2014.
- Favero, B. y Bartolucci, M. (2014). Entre caqueros y mersas. Las imágenes y representaciones de los jóvenes en los ’60 a partir de la revista Tía Vicenta. Trabajo presentado en *Viñetas Serias. III Congreso Internacional de Historietas y Humor Gráfico*. Buenos Aires, 8-10 de octubre de 2014.
- Gandolfo, A. (2014). Código y estilo: Oscar Masotta como teórico del comic. En: *Entender, Destruir y Crear. Un recorrido por los tres primeros años de la revista Luthor*. Buenos Aires: EDEFYL. 191-220.

- Gené, M. (2005b). Los rostros del General Perón, en *Prohistoria año IX*, N°9, Rosario, 83-108.

- Gene, M. (2007). Un estereotipo de la violencia. Caricaturas de judíos en la prensa de Buenos Aires (1930-1940). *Índice, Revista de Ciencias Sociales, 3* (25), 137-159.

- Gené, M. (2008). José Julián, el heroico descamisado. *Revista Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Disponible en: http://nuevomundo.revues.org/index.html. Consultado el 14/5/2014.

- Gené, M. (2010). Descamisada, la revista imposible (1946-1949). En Panella, C. y Korn, G. (Eds.), *Ideas y debates para la Nueva Argentina. Revistas culturales y políticas del peronismo (1946-1955).* La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata.

- Gombrich, E.H. y Kris, E. (1938). The Principles of Caricature, *British Journal of Medical Psychology* 17. 319-42. Disponible en: http://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/05/showdoc85.pdf. Consultado el 7/5/2014.

- Gombrich, E.H. (1983). The Wit Of Saul Steinberg. *Art Journal* 43 (4). 377-380.

- Gombrich, E.H. (1996). La Máscara y la Cara. En: *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós. 15-67.

- Lippincott, L.W. (1981) The Unnatural History of Dragons. *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, 77 (334). 2-24

- Pedrazzini, A. (2010). Absurdo, bulo e ironía. Pilares del humor escrito del suplemento argentino Sátira/12. *Perspectivas de la comunicación* 3 (2). 84-106. Disponible en: http://publicacionescienciassociales.ufro.cl/index.php/perspectivas/article/view/97/0. Consultado el 7/5/2014.

- Pedrazzini, A. (2012). Dos presidentes bajo la mirada del dibujante satírico: el caso de la caricatura política y sus recursos en dos producciones de Francia y Argentina. *Antíteses* 5 (9). 25-53. Disponible en: http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/12890/11395. Consultado el 8/5/2014.

- Plante, I. (2013). Recorridos de La mujer sentada. Las tiras cómicas de Copi entre París y Buenos Aires. En: Gené, M. y Malosetti Costa, L. (eds.) (2013). *Atrapados por la imagen*. Buenos Aires: Edhasa. 279-305.

- Raimundo, M.F. (2001). Compañero y los orígenes del peronismo revolucionario. *Sociohistórica*, (8). 203-226. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2897/pr.2897.pdf. Consultado el 20/7/2014.

- Rivera, J.B. (1982a). El auge de la industria cultural (1930-1955). *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Rivera, J.B. (1982b). Las literaturas marginales (1900-1970). *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Rivera, J.B. (1982c). Humorismo y costumbrismo (1950-1970). *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Rivera, J.B. (1985a). Los medios masivos de comunicación en argentina. En: Ford, A., Rivera, J.B & Romano E. *Medios de Comunicación y Cultura Popular*. Buenos Aires: Legasa.
- Rivera, J.B. (1985b). Para una cronología de la historieta. En: Ford, A., Rivera, J.B & Romano E. *Medios de Comunicación y Cultura Popular*. Buenos Aires: Legasa
- Rivera, J.B. (1985c). Historia del humor gráfico argentino. En: Ford, A., Rivera, J.B & Romano E. *Medios de Comunicación y Cultura Popular*. Buenos Aires: Legasa.
- Romano, E. (1985a). Breve examen de la historieta. En: Ford, A., Rivera, J.B & Romano E. *Medios de Comunicación y Cultura Popular*. Buenos Aires: Legasa.
- Romano, E. (1985b). Inserción de "Juan Mondiola" en la época inicial de Rico Tipo. En: Ford, A., Rivera, J.B & Romano E. *Medios de Comunicación y Cultura Popular*. Buenos Aires: Legasa.
- Rosano, S. (2008). Eva Perón es un travesti. Sobre Copi, entre el mito y la blasfemia. *Lectures du genre nº 4 : Lecturas queer desde el Cono Sur*. Disponible en: www.lecturesdugenre.fr/lectures_du_genre_4/Rosano.html. Consultado el 29/9/2014.
- Rugnone, A.R. (2010). Los salones inter(nacionales) de humor e historieta realizados en el museo Genaro Pérez (Córdoba) en 1972 y 1974. Trabajo presentado en *Viñetas Serias. I Congreso Internacional de Historietas y Humor Gráfico*. Buenos Aires, 23-25 septiembre 2010. Disponible en: http://www.vinetas-sueltas.com.ar/congreso/pdf/Historieta,ArteyEst%C3%A9tica/rugnone.pdf. Consultado el 16/11/2014.
- Steimberg, O. (2001). Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico. *Signo y seña 12*. Buenos Aires: Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. 99-118.
- Streicher, L.H. (1965). David Low and the Sociology of Caricature. *Comparative Studies in Society and History, 8* (1), 1-23.
- Streicher, L.H. (1967). On A Theory of Political Caricature. *Comparative Studies in Society and History, 9* (4), 427-445.

- Vazquez, L. (2009). La obra gráfica de Copi: vanguardia, política y exilio. *Comunicación y medios* N° 19. Santiago de Chile: Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile. 129-145.
- Vazquez, L. (2011). Entre el margen, lo popular y la cultura: las lecturas de Jorge Rivera sobre historieta. *Dossier Jorge B. Rivera*. Buenos Aires: Rehime. Disponible en: http://www.rehime.com.ar/escritos/dossier/rivera_dossier_vazquez.php. Consultado el 20/7/2014.
- Vazquez, L. (2012b). Las lenguas de Copi. Del Río de la Plata a París. *Cuadernos de Historia* 9. Montevideo: Biblioteca Nacional. 71 – 92.

e) Bibliografía general utilizada.

- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Avellaneda, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983 Vol. 1*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Baczko, B. (1984). *Los imaginarios sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Becker, H. (1963). *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance*. Nueva York: Macmillan.
- Becker, H. (2008). *Los Mundos del Arte*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bourdieu, P. (1997). La Ilusión Biográfica. En: *Razones Prácticas, Sobre la Teoría de la Acción*. Barcelona: Anagrama.
- Burucúa, J.E. (2003). *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto*. Barcelona: Crítica.
- Caparrós, M., Anguita, E. (1997/2013). *La Voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria desde 1966 a 1978*. Buenos Aires: Planeta.
- Cefaï, D. (2012). *¿Qué es una arena pública? Algunas pautas para un acercamiento pragmático*. Traducción de Mariela Acevedo de artículo en Cefaï, Daniel y Joseph, Isaac (dir.) (2002). *L'Héritage du pragmatisme. Conflits d'urbanité et épreuves de civisme.* La Tour d'Aigues: Editions de l'Aube. Inédito.
- Chartier, R. (1995). *Espacio público, crítica y desacralización: los orígenes culturales de la Revolución Francesa*. Barcelona: Gedisa.

- Chartier, R. (1996a). *El mundo como representación. Historia cultural, entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.
- Chartier, R. (1996b). *Escribir las prácticas: Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.
- Cosse, I., Felitti, K., Manzano, V. (2010). *Los sesenta de otra manera*. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina. Buenos Aires: Prometeo.
- Darnton, R. (2010). *El beso de Lamourette. Reflexiones sobre historia cultural*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- De Ponti, J. (2012). *Entre la universidad, la empresa y el estado: Trayectorias personales, saberes y prácticas en la génesis del diseño industrial y de la comunicación visual en la Argentina. Décadas 1950 y 1960*. Tesis de magíster inédita. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.460/te.460.pdf. Consultado el 20/7/2014.
- Ferrarotti, F. (2003). *On the Science of Uncertainty: The Biographic Method in Scientific Research*. Maryland: Lexington Books.
- Ferrarotti, F. (2007). Las historias de vida como método. *Convergencia* 14 (44). 15-40.
- Ford, A., Rivera, J.B & Romano E. *Medios de Comunicación y Cultura Popular*. Buenos Aires: Legasa.
- Gerchunoff, P. y Llach, L. (1998). *El ciclo de la ilusión y el desencanto. Un siglo de políticas económicas argentinas*. Buenos Aires: Ariel.
- Gilman, C. (2003). *Entre la Pluma y el Fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Guinzburg, C. (1989). *Mitos, Emblemas, Indicios. Morfología e Historia*. Barcelona: Gedisa.
- Habermas, J. (1962/1991). *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Massachusetts: MIT.
- James, D. (1990). *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- James. D. (ed.) (2003) *Nueva Historia Argentina IX: Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Manzano, V. (2010). Ha llegado la "nueva ola". Música, consumo y juventud en la Argentina, 1956-1966. En: Cosse, I., Felitti, K., Manzano, V. (2010). *Los sesenta de otra manera*. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina. Buenos Aires: Prometeo. 19-60.

- Mazzei, D.H. (1997*). Medios de comunicación y golpismo. El derrocamiento de Illia (1966)*. Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.
- Melon Pirro, J.C. (2009). *El peronismo después del peronismo. Resistencia, sindicalismo y política luego del 55*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Mochkofsky, G. (2013) *Timerman, el periodista que quiso ser parte del poder*. Buenos Aires: Planeta.
- Nahmías, G. (2013) *La batalla peronista. De la unidad imposible a la violencia política (Argentina 1969-1973)*. Buenos Aires: Edhasa.
- O'Donnell, G. (2009). *El Estado burocrático autoritario*. Buenos Aires: Prometeo.
- Piñeiro, E.T. (2002). Medios de comunicación y representación política: el caso Primera Plana (1962-1966). *Temas de Historia Argentina y Americana*, N°1, Buenos Aires: Departamento de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UCA. 1-30. Disponible en: http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/pineiro3.pdf. Consultado el 12/7/2012.
- Potash, R. (1994a). *El ejército y la política en la Argentina, 1962-1973. De la caída de Frondizi a la restauración peronista, Primera parte, 1962-1966*. Buenos Aires: Sudamericana
- Potash, R. (1994b). *El ejército y la política en la Argentina, 1962-1973. De la caída de Frondizi a la restauración peronista, Segunda parte, 1966-1973*. Buenos Aires: Sudamericana
- Plante, I. (2013). *Argentinos en París*. Buenos Aires: Edhasa.
- Rabotnikoff, N. (1997) *El Espacio Público y la Democracia Moderna*. México D.F.: Instituto Federal Electoral.
- Rodríguez Lamas, D. (1985). *La Revolución Libertadora*. Buenos Aires: CEAL.
- Rodríguez, C. & Tcach, C. (2006). *Arturo Illia, un sueño breve*. Buenos Aires: Edhasa.
- Sigal, S. (1991). *Intelectuales y poder en la década del 60*. Buenos Aires: Puntosur.
- Sigal, S. & Verón, E. (2003) *Perón o muerte: Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires: Eudeba.
- Spinelli, M.E. (2005) *Los vencedores vencidos. El antiperonismo y la "revolución libertadora"*. Buenos Aires: Biblos.
- Svampa, M. (1994). *El dilema argentino: civilización o barbarie*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Szir, S.M. (2007). *Infancia y Cultura Visual, Los Periódicos Ilustrados Para Niños 1880-1910*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Szusterman, C. (1998). *Frondizi, la política del desconcierto*. Buenos Aires: Emecé Editores.

- Tcatch, C. (2012) *De la Revolución Libertadora al Cordobazo. Córdoba, el rostro anticipado del país*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Terán, O. (1991). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956 – 1966*. Buenos Aires: Puntosur.
- Ulanovsky, C. (1997). *Paren las rotativas*. Buenos Aires: Espasa.
- Varela, M. (2012). *Peronismo y medios: control político, industrial nacional y gusto popular*. Buenos Aires: Rehime. Disponible en: http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/v/varela/Mirta%20Varela%20-%20Peronismo%20y%20medios.pdf. Consultado el 20/5/2014.
- Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.
- Yofre, B. (2013). *La Trama de Madrid. Los documentos secretos sobre el retorno de Perón a la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.